

# الملك الشعب الملك

أحمد رشدي صالح



ملتزمة الطبع والنشر  
مكتبة النهضة المصرية  
لأصحابها حسن محمد وأولاده  
٩ شارع عدلي بالقاهرة





الحمد لله رب العالمين

# الأدب العربي

الطبعة الثالثة



مقدم النشر والطبع  
مكتبة النهضة المصرية  
لأصحابها حسن محمد وأولاده  
٩ شارع عبد الله باشا بالقاهرة

١٩٧١

القاهرة  
مطبعة السنة الحميدة  
١٧ شارع شريف باشا الكبير جادين  
ت ٩٠٦٠١٧



## الافتداء

هذه الصفحات كتبت في ظل صداقة كبيرة . . .  
هي صداقة عمرى . . .  
فإلى زوجتى أهدى هذا الكتاب .

المؤلف







## هذه الطبعة

عند ما يكتب تاريخ السنوات الأخيرة من حياتنا الثقافية ستشغل الآداب والفنون الشعبية حيزاً - أرجو ألا يكون ضيقاً - من فصول هذه الكتابة ، ففي فترة قصيرة من تاريخنا قوى هذا الاتجاه إلى الكشف عن مآثوراتنا الشعبية ووضعها في متناول البحث ، والجدل حولها . وأصبح الطلاب في بعض المعاهد العلمية العالية ، يتلقون محاضرات فيها ، بعد ما ظلت منسية تماماً ، طوال قرون وتوفر على دراسة جوانب منها ، نفر من الباحثين - من جيلنا ومن جيل الشباب - أتيح لبعضهم أن يتلقى مناهج البحث العلمية الجارية في جامعات أوربية وأمريكية ، وأتيح لآخرين منهم أن يباشروا جمع النماذج من مواطن استعمالها ، وأن يتعرفوا على أنحاء من الحياة الشعبية في يثاتها .

وأنشئت في بعض البلاد العربية ، مراكز للفنون الشعبية ، من أغراضها أن تسجل المآثورات الدارجة ، وتدونها ، كما صدرت مؤلفات ومجموعات نصوص من الآداب الشعبية في شبه الجزيرة العربية والعراق وسوريا ، والجمهورية العربية المتحدة ، وشمال أفريقيا .

ومع أن العاملين في هذا الميدان ، يعتقدون عليها آمالاً أكبر بكثير مما تحقق لها حتى الآن ، إلا أن عطاء هذه السنوات ، يكفي للقول بأن الآداب والفنون الشعبية العربية قد بدأت تأخذ مكانها ، في مجال النشاط العلمي والفني المؤثر ، وأتينا نكاد نلاحق الزمن في الكشف عنها ، ذلك أن علم المآثورات الشعبية الذي ولد في أوروبا منذ أوائل القرن التاسع عشر ، والذي تأثر عند ميلاده بنهضة القوميات وبالفلسفات الداعية إلى أن يكشف الرجل المثقف نفسية رجل الشارع وملكانه - هذا العلم ، قد شرع يلقي بتأثيره فيما تصدره المطابع العربية من



مؤلفات ورسائل جامعية عن الميراث الشعبي بل أن عدد الأعمال العلمية العربية المتأثرة بمنهج البحث الحديثة في هذا المجال ، ليزيد باضطراد .

وما كان يخطر لي وأنا أعد هذا الكتاب للصدور عام ١٩٥٥ ، أن يجد التشجيع الممتاز ، الذي أحاط به منذ أن ظهر .

ولم يدرك في خلدي ، أن النقاد والقراء ، سيستقبلونه ، ذلك الاستقبال الطيب ، الذي فاق ما كنت أتوقعه له من أثر .

وكذلك فلم يخطر لي ، أن السنوات التالية لظهوره ، ستسفر عما يشبه ميلاداً لحركة القولكور العربية .. ففي السنة التالية ، أنشئت لجنة اللهجات الدارجة بالمجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون ، وضمت مجموعة من أساتذة الجامعات والباحثين في هذا الميدان ، ووقع على الاختيار لأكون سكرتيراً لها عند إنشائها ، ولم أزل أشرف بمصروفاتها . وقد سميت بعد ذلك بلجنة الفنون الشعبية .

وعلى غرار هذه اللجنة أقيمت لجنة مشابهة في دمشق .

وبعد شهور أنشئ مركز الفنون الشعبية في وزارة الثقافة بالقاهرة ، فكان ثانياً إدارة حكومية تقام لهذا الغرض في البلاد العربية ، وأتيح لي أن أتولى إدارة المركز وأشارك زملائي في إنشائه ، وفي جمع ما يكاد يكون أول مجموعة كبيرة من النماذج المسجلة أثناء الرحلات الميدانية ، فقد بلغ عدد قراتها ، نيفاً وخمسة آلاف نموذج ، سجلت من مناطق الصعيد والواحات وسينا ، والدلتا ، والصحراء .

وبعد ما كان عدد المراجع التي تملكها المكتبات العامة ، لا يزيد على ثلاثة بالتحديد ، حتى سنة ١٩٥٥ ، أنشئت مكتبة متخصصة في مركز الفنون الشعبية ضمت بضع مئات من المراجع ووضعت بين أيدي القراء بعضاً من أهم



مجموعات مجلات الفلكلور العالمية ، ومن مصادره الأساسية .

وأتيح للمركز أن يوفد مبعوثين يدرسون علم المأثورات الشعبية ، في معاهد وجامعات ألمانيا ، ويوغوسلافيا وبولنده ، وجامعة أنديانا الأمريكية ، كما كان المجلس الأعلى للأدب قد أوفد مبعوثين للغرض ذاته ، إلى إيرلنده .

وبعد ما كان الباحثون يسمعون عن معاهد الفلكلور العالمية ومتاحفه في السويد ورومانيا وألمانيا وغيرها ، أتيح لبعضهم أن يزوروها ، ويعرفوا على طرائق عملها .

وفي السنوات الأخيرة القليلة ، صدرت مجلات الفنون الشعبية ، لأول مرة في تاريخ الصحافة العربية العلمية ، وكانت دورية مركز الفنون الشعبية بالقاهرة ، هي الأسبق إلى الظهور - ثم صدرت مجلات للميراث الشعبي في العراق ، وانتظم صدور مجلة الفنون الشعبية في القاهرة - وكانت المكتبة العربية ، تخلو من هذا النوع من الدوريات ، منذ أن استخدمنا المطابع حتى السنوات الأخيرة من حياتنا ..

وبعد ما كان المكان المخصص للميراث الشعبي العربي ، شاغراً في الهيئة الدولية المتخصصة والتابعة لليونسكو انضم إليها عدد من العاملين في هذا الميدان ، سواء في مصر أو في الكويت أو غيرها .

ولقد أعطت الظروف العامة هذه الأداب والفنون ، أكثر مما كنت أتوقع حين كنت أراجع أصول هذا الكتاب وقبل أن أدفع به إلى المطبعة .

ومؤلف هذا الكتاب ، مدين كغيره من الباحثين المعاصرين في الأداب والفنون الشعبية ، للاهتمام المثمر ، الذي أبداه القراء ، ومن يؤمن بأصالة ميراثنا



الوطني ، ومدينون كذلك - في أنحاء الوطن العربي - للاهتمام الرسمي بالمآثرات الشعبية العربية .

وإذا كان اتساع الاهتمام ، قد ولد نوعاً من المبالغات أو الخلط ، عند بعض الناس ، فإن السبيل إلى تصويب هذه الاتجاهات جميعاً ، هو أن يضاعف الباحثون جهدهم العلمي ، ويزيدوا من بذلهم وعطائهم ، فيبادروا إلى جمع أكبر قدر مستطاع من المآثرات ، ويسجلوها بأقصى قدر مستطاع كذلك من وسائل التسجيل العلمية ، ويحفظوها ، ويسرعوا في دراستها والكتابة عنها ، وإتاحتها لغيرهم من الأدباء والفنانين والمثقفين .

إن استمرار الجهد العلمي الجاد هو الكفيل بأن يصوب ما يشوب دراسة واستخدام الآداب والفنون الشعبية الآن ، وما قد يطرأ عليها في المستقبل ، من اتجاهات غير صحيحة ، أو مبالغات وحماسة مختلطة ، غير قائمة على أساس علمي وغير رامية إلى أن تجلو وجه الحقيقة .

وإني لأمل أن يكون صدور هذه الطبعة الجديدة ، عاملاً مساعداً في الاتجاه الأرجو الصحيح .

وإذا كنت أجريت بعض التعديلات في فصول الكتاب ، أو ألحقت به إضافات في النصوص ، فقد حرصت على أن يصل الكتاب إلى القارئ ، بجوهره ، وأكثر تفاصيله . . . ولعل ما نشر بعد هذا الكتاب ، أن يكمله ، قد صدر لي جزءان آخران في فنون الأدب الشعبي ( نثره وشعره ) تعمدت فيهما أن أتناول الأنواع الرئيسية في هذا الأدب ، وصدر لي مدخل مبسط في « الفنون الشعبية » ورسالة مختصرة باللغة الانجليزية عنها ، وترجمة لكتاب علم الفلكلور لالكزاندر كراب - وهو في ظني مرجع على جانب كبير من



الأهمية - ونشرت أكثر من عشرين دراسة في مجلة المجلة و « الفنون الشعبية » وغيرها .

وقد يلاحظ القارىء ، إنى اتبعت منهجاً ، يعتمد النص الشفاهى ، قبل النص التاريخى أو للدون ، وأنى مزجت مناهج البحث الأدبية والتاريخية والاجتماعية .

وأحسب أن عملى لا يزيد عن كونه مشاركة رجل ، ينقاد لحب حياتنا وتاريخنا ، ومآثوراتنا ، يريد أن يعرف هو وقراؤه - أن لهذه الحياة أبعادها الأدبى الجدير بالدراسة والبحث .. ولا يزعم لنفسه ، مكانة خاصة فى هذا الميدان ، فهناك باحثون أجلاء سبقونى ، إلى ارتياد بحاله ، وهناك باحثون أجلاء بدءوا بعدى ، وكلهم ، أعطى جهده وأضاف رأيه وعلمه ، ومن جهودهم جميعاً يضطرد تيار البحث العلمى فى المآثورات الشعبية ، ومن حتمهم جميعاً ، أن يشعروا بالرضا كلما استقبلت المطابع دراسة جديدة ، فى هذا الميدان ، وكلما نجح كتاب أو دراسة ، فى أن يحفز القراء على أن يثقوا بإصالة حياتهم ، وثرأ ميراثهم ، وأن يجدوا فيه ، ما يصلح ، لأن يواكب الحاضر ، ويمتد إلى المستقبل .

والله المستعان

أحمد رشدى صالح

القاهرة - ٢٩٧١



## مقدمة

شرعت أجمع مادة هذا الكتاب، منذ أحد عشر عاماً تقريباً، فكنت أدون ما أسمع من أدب يلقيه فلاحو قرىتي أثناء عملهم وسمرهم، وكنت أثقل عن أمي وقريباتي وآخذ من أفواه الأطفال وربما جمعتني الظروف بسودانيين أو أعراب متنقلين فأستدرجهم حتى يملوا على ما أريد تحقيقه، وحين شغلتنى مسألة ارتحال النص الأدبي من موطن إلى آخر، اخترت مائة مثل تقليدي، واختبرتها قائلتها على أمثال الشاميين والسودانيين والمالطيين وقارنتها بالأقوال السائدة لدى الإيطاليين والفرنسيين وأهل المغرب وجمعت أغاني عمل كثيرة بعضها من قرىتي والقرى المجاورة وبعضها الآخر من مدن المنيا والجيزة والقاهرة.

واستعنت بتريب لي يعيش من إنشاد القصائد في الأسواق ويذرع الصعيد الأوسط والأعلى طوال العام، يكسب لقمة عيشه بمهارته ورشاقته ذكائه واستخرجت من محفوظه عدداً من الموال الصعيدي.

لكن الذي همني في كل ما جمعت، تلك الفنون التي تؤدي شفاهياً في مناسباتها العادية، فأنا أعرف أن الرواة آفة جد خطيرة، يقتحمون مزاجهم على النص الأصلي، ومن ثم عولت على أن أعتمد الأغنية أو البكاية، الأجدوثة أو المثل، وقد أتى عفواً الخاطر، بغير تعمد.

\* \* \*

وكنت خالطت سمار القرية، وجمهور المداحين، وعاشق « التخمير »، وجلست إلى فتيان يتعاطون الكيوف، وإلى شعراء محترفين ومبدعي الفن الشعبي المغمورين، وكنت أنتبه إلى أساليب بلاغتهم، ومصطلح ذوقهم، وعنيت، بتسجيل الشتائم والسخریات ونداءات الباعة.



واقعت أثناء جمعي مادة البحث متاعب جمة ، لعل أشدها على نفسي ، أن جمهور الأدب الشعبي ورواته - من غير محترقي الإنشاد - كانوا ينكرون على درسي له ، ولاحظت أن منهم من يسقط الألفاظ الخارجة وآخرين كانوا يقحمون إنتاجهم الشخصي على النص التقليدي ، ولكنهم جميعاً أرادوا ألا أضيع وقتي في الكتابة عن أدبهم ، وتلك حال أمضتني حقاً ، فكيف لمبدعي هذا التراث الغني العظيم أن يتنكروا له أو يحتقروه ؟ وكيف للذين يطربون للموال والحكاية والمثل والقول السائر أن يستصغروا شأنها ، ويعتبروها غير جديدة بأن توضع حبراً على ورق ؟ كأنما الكتابة هي قدس الأقداس التي ينبغي ألا نستطيعها لدراسة العامية وأدبها .

وعندما انتقلت إلى جمع النصوص المطبوعة ، آثرت أن التقط كتيباتها من حيث يشتريها جمهورها وحملت ما أقتنيته منها إلى دار الكتب أو مكتبة الإسكندرية وحاولت جهدي أن أجرى مقارنة بين ما أذاعته المطابع ؛ منذ أوائل هذا القرن بخاصة - وقد يرى القارئ خلال البحث كيف كانت المطبعة ذات أثر سيء على النصوص التي أذاعتها ، فغير قليل من الناشرين ، عمدوا إلى تجميع نصوص مختلطة لارابط بينها ، أو حذفوا أو أضافوا ماشاءوا ، أو قل ما شاءت لهم سوق النشر ، وظروفها .

ونظرت في الكتابات الفرنجية والعربية المتعلقة بالعامية وأدبها ، وسعيت إليها قدر استطاعتي ، وتوفرت على قراءتها ما وسعني الجهد ثم بحثت عن مراجع في علم الفلكلور وظفرت ببعضها ، وكذلك راجعت مؤلفات شتى في تاريخ مصر ، ووصف عادات أهلها ، ومصادر في اللغة والأدب ، وعلم الثقافات وغيره .

لكن ذلك جميعاً ما كان لينتهي بي إلى أن أكتب هذه الدراسة ،



فاعظم ما يلزم دارس الأدب الشعبي ، سليقه تربت في محيط شعبي ، ونما ذوقها على مألوف عادات الناس في حياتهم الجارية ، وتدريب على استيعاب مصطلح قنهم وطرائقهم البارعة في التعبير عن أنفسهم وتلك حالي فأنا ابن عائلة ريفية متوسطة درجت طفلا وصيبا ، آخذ الحياة بعين أبي وأمي وأخوتي ، وأتذوق جمالها بموازين أهلي ، ويستهويني ما كنت أسمع من حكايات ونوادير وأمثال وأشعار .

وينشأ إدراكي أول ما ينشأ ومجلس الشاعر الجوال ينعقد في قريننا ، والمداحون يقدمون قصص البطولات والخوارق لأهلي ، وأصوات المنشدين في الأذكار تجذبني وتناديني إلى مجالس الذكر ، فنجلس فيها ذاهبين بخيالنا إلى حيث يشاء منشد المدائح والقصص .

وعندما انتظمت في صفوف المدرسة بالمدينة كانت أرق أوقاتي ، تلك التي أقضيها في قرينتي ، اخترع وأصدقائي الصغار مختلف اللعب والحكايات ، ونهرع إلى ساحات الموالد ، وتشتغل أغاني الرعاة والعمال في الحقول ، والفتيات الصغيرات ، ونسهم في إذاعة الشائعات والأخبار ونملا « جيوبنا » قمعاً ندفعه إلى الشاعر الجوال ليحكى لنا على ربابه المهتم ، حكايات اللصوص والفرسان وقصة خضرة الشريفة ويعلمنا الألغاز ، ويوم أن تخرجت في كلية آداب القاهرة ، كان بي شوق أن أنشر على الناس آرائي ، فكتبت في التاريخ والسياسة والأدب والإقتصاد ، وتداول الناس سبعة كتب وضعتها وترجمتها ولكن واحداً منها لم يكف رغبتني في أن أصنع شيئاً يليق بأهلي .

وكنت خلال ذلك كله أعيش حياتي العاطفية موزعا بين المدينة الباهرة والقرية البائسة ، أقرأ لنفسى مقطوعات الشعر والموااليا ، وأغني بصوتي الخشن



أغاني الفلاحين الطيبين . وولدت لي إبنة ، فما استطعت أن ألاعبها أو أسرى عنها بخير من أغاني اللعب والأسمار الشعبية ..

وها أنذا أقدم لأهلي ومواطني ، هذه الدراسة وأنا أشعر بالاعتزاز لأنني أكتب عن أدب الفلاحين ، وإنني لأرجو أن أعين بها على درس الأدب بعامة ، والتراث الشعبي خاصة وإشاعة الثقة في هذه الملايين الجبارة ، التي أبدعت فنا خالداً ، يستحق منا — نحن الكتاب — أن نتعمقه وتُدبره ونكتب عنه ، ويستوجب التقدير والتكريم — فذلك أدب المصريين ، وتاريخ حياتهم ، وخلاصة تجاربهم الفنية ، وذوب أقوى العناصر في كياناتهم الفكرية .

أحمد رسدى صالح  
القاهرة . أغسطس ١٩٥٤



# افضل الاول

ما هو الأدب الشعبي ؟ أدب الفلاحين وأدب المدينة

« الأدب الشعبي ينبعث من عمل أجيال عديدة من البشرية ،  
« من ضرورات حياتها وعلاقاتها من أفراحها وأحزانها ،  
« وأما أساسه المريض فغريب من الأرض التي تشقها الفئوس وأما شكله ،  
« النهائي فن منم الجماهير للغمورة المجهولة أولئك الذين يبدون لصق الواقع ،  
هو بيان

ما يزال تحديد الأدب الشعبي أمراً يختلف عليه النقاد ودارسو الأدب ، بيد  
أننا نجد تحديدات ثلاثة تهمنا : فنقاد الأدب المتأثرون بأراء الفولكلوريين من  
أمثال پول سبيويرون أن الأدب الشعبي لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدي ،  
الشفاهي ، مجهول المؤلف ، المتوارث جيلا عن جيل ومؤدى هذا الرأي إسقاط  
أدب العامية الحديث الذي أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة الأخرى من  
مسرح وإذاعة وسينما ، لأنه لا يتوافر فيه ركنا تجهيل المؤلف والتوارث التقليدي .

وأما أصحاب النظرة الثانية ، فيعتمدون وسيلة أداء التجربة الفنية ( اللغة )  
ميزانياً للحد ، وهم في ذلك مثل أصحاب النظرة السابقة ، ولكنهم يذهبون إلى  
أوسع مما يذهب إليه السابقون ، فيرون أن الأدب الشعبي هو أدب العامية ،  
سواء كان شفاهياً أو مكتوباً أو مطبوعاً . وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه ،  
متوارثاً عن السلف السابق أو أنشأه معاصرون معلومون لنا .

والرأي الثالث يعتمد محتوى الأدب لاشكله أي موضوع التجربة الفنية فيه  
للا لغة التي يستخدمها أصحابه ، فهو عند أصحاب هذا الرأي ذلك الأدب المعبر

عن ذاتية الشعب ، المستهدف تقدمه الحضارى ، الراسم لمصالحه يستوى فيه أدب  
الفصحى وأدب العامية ، وأدب الرواية الشفاهية وأدب المطبعة ، والأثر المجهول  
المؤلف ، والأثر المعروف المؤلف .

وربما كان سبب الخلط هو فيما تعنيه كلمة شعبي Popular من معان .  
خاصة وأن إستعمال هذه الكلمة فى اللغة العربية ، للدلالة على المأثورات  
الفولكلورية ، حديث العمر ، لم يواكب بعد ما يكتفى من الدراسات ، التى قد  
تحدد المعنى المقصود بهذه الكلمة .

ولست هذه الكلمة ، مثار خلط فى العربية وحدها ، بل هى مثار خلط  
مماثل ، فى اللغات العالمية كذلك ، وقد عمد بعض علماء الفلكلور ومنهم الكزاندر  
كراب صاحب علم الفلكلور إلى أن يحاول التمييز بين كلمة شعبي وكلمة  
فلكلورى عند حديثه عن الأغاني الشعبية والفلكلورية ، وخلاصة رأيه  
إن الأغنية الفلكلورية تتصف بالعراقة والتوارث شفاهاً وبأنها كثيراً ما تكون  
مجهولة المؤلف إلى غير ذلك من شرائط . فى حين أن الأغنية الشعبية هى تلك  
التي تجرى فى الاستعمال العام وقد تكون صادرة عن أصل أدبى مثقف نعرفه  
وقد تكون مذاعة بواسطة وسيلة نشر حديثه .

وإذا قدر لأغنية الشعبية أن تستقر ويضطرد استعمالها لفترة كافية  
من الزمن ، فقد تصبح جزءاً من المأثور الفلكلورى للجماعة البشرية التى  
تستعملها .

وبنفس القياس يذهب بوجز Boggs<sup>(١)</sup> إلى تأكيد الأركان التى ألحنا إليها  
فى المأثورات الفلكلورية فىرى أنه لا بد من « أن يكون استعمالها مماثلاً فى



ذاكرة الإنسان أو أنه كان ماثلاً فيها » فالشرط الأول عنده أن يكون المأثور حياً وليس دارساً ميتاً .

والشرط الثانى أن يكون « إرثاً يتلناه جيلاً عن جيل ، بواسطة الكلمة الشفهية ، أو المحاكاة » وأما أنواع المادة الفلكلورية فهى الأسطورة والخرافة والحكاية والشعر ، والأقوال السائرة والأمثال والألغاز والأقوال السحرية ، والموسيقى والرقص ، والعادات والممارسات والمعتقدات والمهارات الفنية

وعلى هذا ، يكون الأدب الفلكلورى ، هو فن القول التلقائى العريق المتداول بالفعل ، المتوارث جيلاً بعد جيل ، المرتبط بالعادات والتقاليد .

وقد أخذت بهذا رأى ، فيما درست من نماذج فى هذا الكتاب ، وصرفت همى إلى استقصاء النماذج الشفهية الحية غير أنى اعتبر وظيفة المأثور النفسية والاجتماعية ، لا تقل أهمية عن قيمته الأدبية . بل لعلى أرى أن من خصائص المأثورات الفلكلورية ، أن لها وظيفة ، تؤديها سواء وهى تصاحب العمل ، وتدور فى مداره ، أو حين تستخدم فى أوقات الفراغ ، وتدور فى مدارها . ذلك أن شكل الأدب ومحتواه كل لا يتجزأ ، وسوف نعرض لهذا الرأى عند الحديث عن الأسلوب الفنى .

وما نسميه فى هذه الدراسة بالأدب الشعبى ، ينصرف إلى أدب العامة التقليدى ، أو قل هو ما نسميه بالأدب الفلكلورى . فكلمة « شعبى » فى بحثنا ترادف كلمة فولكلورى .

وقد حاولنا ترجمة المصطلح الإنجليزى الأصلى ، وهو فلكلورى إلى شعبى ، ولم نبتدع هذه المحاولة ، فالذين درسوا المأثورات التقليدية وسبقونا فى مضمارها ، حاولوا كذلك أن يترجموا كلمة فلكلور إلى كلمة من لغاتهم القومية -

أو حاولوا أن يستخدموا في مقابلها مصطلحاً جديداً مؤلفاً من كلمات من لغاتهم القومية كذلك كان حال الذين صاغوا مصطلح « الفنون والمآثورات الشعبية » في اللغات الفرنسية والإيطالية والألمانية والأسبانية وغيرها .

وهكذا عند ما ننظر في الآداب الشعبية التقليدية نجد أنها تتلاقى في قسما رئيسية وتمتاز بها على آداب الفصحيات وتلك هي : العراقة والواقعية والجماعية والتداخل أو التوظيف مع فروع المعارف والمعتقدات والممارسات الجارية في حياة كل يوم ..

وأما العراقة فنستطيع أن نقول عنها وبناء على دراسة تطور المجتمع البشري والحضارة الإنسانية أنه قبلما استطاع أن يتفرغ البعض من ضرورات العمل والحياة ، فينشئوا أدباً يخدم أغراض الخاصة ويشبع حاجاتهم الفنية باعتبارهم متميزين على الكافة وقبلما يأخذ ذلك الأدب الخاص في التميز على أدب الكافة كانت ثمة آداب عامة للجماعات البشرية المتساوية على الفطرة أو تلك التي لم يكن قد تأكد جانب الفراغ فيها ، وكان ذلك الأدب يكفي حاجاتها الفنية والروحية وكان شعبياً دارجاً في محتواه ولغته وطرائق تداوله وكان يتداخل مع السحر والدين والأخلاق والتشريع - ولنا - دون حرج أن نؤرخ لهذا الأدب الشعبي العام باستخدام الإنسان اللغة كوسيلة للتعبير عن خبايا النفس ، وإيصال انفعالات الإنسان وخواطره وأفكاره إلى الآخرين في شكل أصوات ترمز لها .. وتلك فترة أقدم بكثير من اختراع الكتابة وإذا كانت اللغة تتاجاً اجتماعياً ، فؤدى هذا عندنا أوسع بكثير من مجرد تقرير تلك النتيجة .

مؤداه أن الأدب الشعبي نتاج إجتماعي كذلك ، وأن تاريخهما واحد .



يقول الأستاذ جوردن تشايلد في كتابه « الإنسان يصنع نفسه »<sup>(١)</sup> .

« أدت حياة الإنسان الاجتماعية ، ومقدرته العضوية من حيث وجود جهاز صوتي راقٍ لديه إلى أن يعبر عن الحوادث والأشياء بأصوات مختلفة وارتبطت أصوات معينة بحوادث وأشياء معينة وكانت تلك الأصوات المرتبطة هي الكلمات غير أن هذه الأصوات ( أى الكلمات ) التي ترمز إلى الأشياء والحوادث يحكمها الاتفاق بين أفراد الجماعة البشرية فقد كان أمراً مستحيلاً أن يكون للكلمات أى معنى أو أن تدل على أشياء أو حوادث إلا في مجتمع بشري وبالاتفاق الضمني بين أعضائه وهكذا تكون اللغات قد نشأت نتاجاً اجتماعياً » .

وهذا عالم ثان هو إدوارد ساير يخالف تشايلد في نظريته الفلسفية لكنه يتفق معه في رأيه السابق فيقول :

« لم توجد أى جماعة بشرية بغير لغة ونستطيع أن نغض الطرف عن كل ما يقال عكس هذه الحقيقة وغاية الأمر أن اللغة وسيلة تعبير وتفاهم ضرورية وحتمية عند كل مجتمع بشري معروفة لنا »<sup>(٢)</sup> .

ولكن ما هي الصلة بين اللغة وسيلة التخاطب والاتصال بين أعضاء المجتمع الأول ، وبين الأدب الدارج المعبر عن حياتهم ؟

يرى بوسلايف أحد أساتذة الفلكور المحدثين أن ابتداء اللغة كان مظهراً من مظاهر حيوية خالقها الفنية والروحية على السواء ، بل إن الرمز عن الشيء أو الحادثة أو الخاطرة كان في نفس الوقت - بدءاً الأدب .

---

Man Makes Himself

(١)

(٢) راجع مقال « اللغة : طبيعتها وتطورها وأصولها » صفحة ٤١٣ من موسوعة

العلوم الاجتماعية طبعة لندن ١٩٢٢ .

يقول بوسلايف :

« إن مجال الفكر عند أسلافنا الأقدمين لم يقتصر على إيجاد اللغة كوسيلة للتمييز والتفاهم فحسب ، بل كان ذلك جزءاً لا يتجزأ من هذه الحيوية غير القابلة للتجزئة ونعني بها حيوية الجماعة البشرية الروحية والفنية والأدبية سواء بسواء ... »

ويذهب العالم سير جيمس فريزر<sup>(١)</sup> إلى القول بأن الآداب الشعبية في عراقتها تؤاخي السحر الذي كان يؤلف مع الأسطورة كياناً واحداً ، فكان السحر يؤدي بلغة أسطورية — أى أدبية « ثم ما لبثت طقوسه أن انفصلت عن الأساطير بحيث أصبحنا نلتبس معرفتها من الأساطير الموجودة بين أيدينا .. »

ويضيف الأستاذ هو فلان<sup>(٢)</sup> إلى ذلك أنه عند ما التأمّت المجموعات البشرية أول أمرها فيما نستطيع أن نسميه بالجمعية البشرية الأولى ، وأنشأت اللغة وتعارفت عليها ، لم يكن السحر وحده الذي يؤدي بأسلوب أدبي ، ولم يكن وحده توأم الأسطورة والدين ، بل إن القواعد التشريعية الأولى ذاتها ، كانت تعتمد على القوة المؤثرة للكلمات ، من جرس ومعنى ملفوف ورصف متعمد ، فكانت بالتالي صيغاً أدبية أبعد ما تكون عن التقرير الموضوعي .

وبهذا الرأي أخذ الأستاذ هنري دكوجيس<sup>(٣)</sup> صاحب « مراحل القانون منذ البداية حتى اليوم » .

(١) صفحات ١٢ وما بعدها من كتاب « أساطير الأغريق وروما » لجين هاريسون

(٢) ملخص رأى هو فلان .

Les Tablettes Magiques et le droit Romain — Huvelin —

Etapes des drois de l'origine a Nos Jour (٣)



بل يذهب هيرودوت إلى أن « هومر وهزيودها اللذان رتبا للاغريق آلهتهم وسمياها بأسمائها وخصاها بتمجالاتها ووصفا قواها الذاتية وصوراهيئاتها »<sup>(١)</sup> ومعنى ذلك أن أدب الملاحم الشعبية سابق على الدين ، فإذا قلنا إن هذا النوع من الأدب كان حصيلة لفنون أخرى أبسط منه وأقل تركيباً وأن هذه الفنون الأدبية — كتخصص الجان القصيرة أو القصص الإخبارية وأغاني العمل — قد سبقت الملاحم بدورها بفترة طويلة للغاية لاستطعننا أن نتصور مدى عراقة الأدب الشعبي بالنسبة لأوجه النشاط الروحية والفنية الأخرى .

بل أن ما وصلنا من الأقايصص الشعبية المصرية القديمة يدلنا على عراقة الأدب الشعبي الشفاهي عندنا — فدائرة المعارف البريطانية تقول « ظهرت الأقصوصة الشعبية كنوع من الأدب في حقبة مبكرة للغاية وقد وصلتنا نماذج من الأقايصص المصرية ترجع إلى القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد » .

وتقول جين هاريسون :

« ازدهر النظام الأسطوري في مصر لثلاثة آلاف سنة قبل الغزو الروماني عام ٣٠ ق . م ومن المحتمل أن يكون قد ازدهر فيها قبل ذلك » وهذه الآلاف من السنين هي فحسب الفترة المألومة لنا حتى الآن من الأدب الشعبي المدون ، ولا ريب في أن فترة طويلة أخرى كانت قد سبقتها وازدهر فيها الأدب الشفاهي ..

والذى حدث في مصر ، وقع في غيرها من مواطن الحضارات البشرية الأولى كأحواض الأنهار الكبيرة مثل الدجلة والفرات والسند والكنج وأنهار الصين .

---

(١) ص ١٠ من كتاب « هيرودوت » لاريس سبتس .

ولكن ما هي التناضح المترتبة على عرافة الأدب الشعبي ؟ قد يقول  
الفولكلوريون إن الآداب الشعبية لعراقتها تحفظ لنا ذخيرة وافية<sup>(١)</sup> نستطيع بدراستها  
أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين. وكذلك نستطيع بواسطتها  
أن نضبط التاريخ الإجتماعي لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشرى ، بل يصبح  
في مقدورنا أن نتعرف على دوافع النفسية الشعبية وميولها وسلوكها .

وقد يقول دارسو الأدب إنها تطلعنا على مكانته وعلى طبيعته حين لم يكن  
قد استقل عن الفنون والمعارف الشعبية الأخرى والواقع أن تقرير هذه الحقيقة  
يساعدنا نحن على فهم التضمينات الأسطورية الشائعة في أدبنا الشعبي ، وعلى  
إدراك المحيط الإجتماعي الذي نشأ فيه ، وبالتالي على تتبع تطور الحياة الفكرية  
والفنية لدى الشعب .

فالأمر إذا أنه قد ترتب على عرافة الأدب الشعبي قيام ظاهرة خاصة به تثار  
حولها الجدل وما زال يثور ، تلك هي احتفاؤه بالأسطورة والخرافة والخارقة ،  
مما يحمل الكثيرين على وصفه بأنه أدب محافظ من حيث الشكل ، سلفي من  
حيث المحتوى . وهذا الرأي ليس خاطلا فحسب ، بل هو لا يدرك طبيعة الأدب  
الشعبي وحيويته . إذ يسقط أهم صفات الأدب الشعبي وتلك هي واقعيته ، وليس  
من شك في أن الوهم والخرافة والنظر الغيبي عامة حقائق واقعية عند منشىء ذلك  
الأدب ونقاده وجمهوره .

---

(١) مما يتصدى له الباحثون بالدراسة ، تلك البقايا المتخلفة والترسبة *relics* من  
الازمان السحيقة والتي تستمر موجودة في الممارسات والمعتقدات والفنون الشعبية ، وربما كانت  
الملك البقايا المترسبة ماثلة في ذهن تومز - أول من صاغ مصطلح فولكلور - عندما تحدث عن  
اشتقاق كلمة سكسولية طيبة في مقابل مصطلح الأثرية الشعبية *Antiquitas Vulgaris* - للأوف



وأما أنه لا يدرك حيوية الأدب الشعبي فذلك أنه يستط من حسابة فعالية العاميات العظيمة وصلاحتها الدائمة لاحتضان الألفاظ والتراكيب والمعاني الجديدة يسر لها ذلك مرونة نسيجها النحوي والبلاغي ولعل العدد الكبير من الكلمات غير العربية الموجودة في عاميتنا الآن ، وكذلك اتضاح فكرة الوطنية في أدبها وهي فكرة طفلة إذا قيست بالأفكار التقليدية الأخرى - أن يكونا دليلين على أن هذه اللغة وذلك الأدب متعاظما الحيوية ، دائما الاستقبال للجديد ثم إن المستوى البلاغي الرفيع الذي بلغه أسلوب العامية الفنى عندنا بحيث يستطيع أن يرسم أدق الخلجات النفسية بصور راقية مركبة ورهافة ظاهرة ، وبحيث تستطيع فنونه أن تخلد على الأيام فلا يزيدها الاستعمال إلا طيباً وصلاحية وعمق تأثير ، لعل ذلك أن يكون بدوره دليلاً ثالثاً على أن الأدب الشعبي أدب الحاضر والمستقبل كما أنه أدب الماضي القريب والبعيد .

\*\*\*

والسمة الثانية هي الواقعية وتلك قد يدور حولها جدل كثير هي الأخرى فثمة دارسو أدب يقولون بأن الواقعية في الأدب الشعبي سمة باهتة وغير مميزة له بدليل أن فنونه المختلفة تمثّل بالرمز والتضمينات والإشارات إلى أشياء وحوادث ابتدعها خيال الإنسان وأنشأها وهمه ، وأن ما يكون به من تقرير موضوعي ليس أدباً على نحو ما نفهم كلمة الأدب .

ورأى ثان توأم الرأي الأول في إصرافه وشططه فهو يقول بأن الواقعية في الأدب الشعبي من الضيق والالتصاق بالمادة في الطبيعة والمجتمع البشرى بحيث لا تستأهل أن نطلق عليها واقعية على نحو ما يفهم هذا الاصطلاح في علم النقد ، وأن غاية أمر ما يسمونه بالأدب الشعبي أنه قوالب جامدة مشتقة رأساً من الحياة الجارية بغير أن تبدو فيها فعالية التجربة الفنية الخالقة .

وأصحاب الرأيين السابقين لم يسرفوا على الأدب الشعبي فحسب، بل أنهم لم يعتبروا محتواه وشكله اعتباراً علمياً صحيحاً فالحقيقة قد تكون مادة خارجة عن إرادتنا : في الطبيعة أو المجتمع البشرى أو قد تكون في الكيان الإنسانى المادى وقد تكون الفكرة والوهم والظن الغيبى حقائق واقعية أيضاً ثم إن الأدب الشعبى حتى في نواحيه وحكمه ، ليس قوالب مشتقة رأساً من الحياة الجارية بغير دخل لفعالية التجربة الفنية ، بل هو تسجيل فنى لتأثير المادة الطبيعية في خالقه وتأثرها به ، أو قل إنه الحصيلة الفنية للجدل بين حياة الإنسان وعمله وبين الطبيعة .

أضف إلى هذا أن الأدب الشعبى ثمرة الضرورة . لم ينشأ - على عكس الظن الشائع - في فراغ من العمل ، ولم تتجه كثرته إلى إرضاء ما يخلقه الفراغ من مطالب استمتاعية وإنما نشأ الأدب الشعبى ليكفى ضرورة العمل والعلاقات الاجتماعية والحاجة الروحية والنفسية بإزاء الطبيعة ، وسنشرح ذلك الإجمال في حديثنا عن أدب العمل .  
ومؤدى صدوره عن الضرورة انطباعه بالواقعية على نحو منطقي غير مصطنع ولا متكلف .

وقد أشرنا في صدر هذا الحديث ، إلى أن المأثورات الشعبية تؤدي وظائف لا غناء عنها ، في حياة أصحابها ، وقد تكون هذه الوظيفة هي ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية ، أو هي تعليم من يتلقاها بعض هذه المعارف الشعبية ، أو هي تأكيد قيمة اجتماعية أو اعتقادية ، أو هي المعاونة على ضبط حركة الجسم ، أو هي الترويح في إطار الحياة الشعبية .

ومن هنا ، يتجه فريق من الباحثين ، إلى تصنيف تلك المأثورات، حسب مناسبات أداؤها ، والوجوه المستعملة لها ، فتكون هناك مأثورات تصاحب



دورة الحياة من ميلاد وطفولة ومراهقة وزواج ووفاة - وهناك مآثورات تصاحبه حياة الإنسان الفرد في عمله ولطوه ، وفي مظانه الاعتقادية ، وفي موقفه من غوامض الطبيعة والسكون وأسرارها ، وهناك مآثورات تتصل بعلاقة الإنسان الفرد كعضو في جماعة محدودة بمكانها وزمانها ، وتقاليدها وأسايب عيشها . وهناك مآثورات تتصل بالتمشابه في ثقافات اليناث البشرية المختلفة .

والسمة الثالثة - الجماعية - تفسيرها أن العمل الأدبي مجهول المؤلف ، لأن دور الفرد في إنشائه معدوم ، ولا لأن العامة اصطالحوا على أن ينكروا على الخالق الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع ، بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوى أثراً فنياً بتوافق ذوق الجماعة ، وجرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله ، ولأنه لا يتخذ شكله النهائي قبلما يصل جمهوره شأن أدب المطبعة ، وأدب القصص عامة ، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول .

نم إن وسيلة إذاعته وهي النقل الشفاهي لا تلزمه حدوداً جامدة بحيث يكون من المستطاع أن يضاف إليه أو يحذف منه أو يعاد ترتيب عناصره ، أثناء إنتقاله من موطن أدبي إلى آخر .

وفي هذا كله يختلف الأدب التقليدي عن الأدب الخاص . أنت تلقى الأدب الخاص بوصفك ناقدًا أو دارسًا أو محبًا للأدب . وليس لك أن تدخل عليه ما ليس منه ، فهو أدب معروف المؤلف محدود القالب ، فإذا نسبت إلى نفسك شيئاً منه ، عد ذلك سرقة أدبية ، أي أن له قدرًا من صفات الشيء المملوك ولذلك تجد قوانين تحافظ على حق أديب القصص فيه في حين أن الآداب الشعبية التقليدية ملك شائع للكافة يسوونه على مألوفهم . لأنه في الواقع من صنعهم عامة .

وأما سمة تداخل الأدب الشعبي مع فروع الفنون والمعرفة الشعبية الأخرى  
فتميزه أيضاً عن أدب الفصحى .

نحن نجد آداب الفصحيات الآن مستقلة عن العلوم بما فيها علوم اللغة والتد  
وتاريخ الأدب وعن الفنون بما فيها فنون الأداء بالكلمة وقد اكتمل هذا  
الاستقلال في العصر الحديث حيث أصبح التخصص — أو ما يسميه روجر فراى  
بنظام الأقسام — هو الطابع لكل فن وعلم .

وهذه المشكلة تشغل ذهن علماء الأدب والفلسفة على حد سواء ويذهبون  
في تفسيرها مذاهب متباينة منها ما يقول بأن انفصال فروع المعرفة والفنون  
بعضها عن بعض قد بدأ منذ فترة طويلة . ومنها ما يقول بأنه حدث فحسب  
بانهيار المجتمع اللفطاعى وقيام المجتمع الحديث وذلك رأى جون ديوى وريفرز  
وهربرت ريد .

وكذلك يختلف علماء الأدب والفلسفة فى الطريق التى ينبغى أن نأخذ لتلافى  
حدة هذه الاقسام فالبعض يرون أن التخصص وبالتالى استقلال فروع الفن  
بعضها عن بعض ليس هو سبب ضيق الافق فيدعون إلى بقاءه وإلى أن يتزود  
كل أديب أو متخصص فى فرع من الأدب بمحصلة كافية من المعلومات العامة  
المتعلقة بالعلوم والفنون الأخرى . والبعض يرون أن الطريق الموسوعى لم ينقض  
زمانه تاريخاً فينبغى أن نغض الطرف عن حى التخصص .

على أن الذى يهمنى هنا هو تقرير سمة التداخل هذه فى الآداب الشعبية التى  
تتصل أعمق الاتصال بالمعارف من تطيب وزراعة وقواعد مهنية وحرفية  
ومن سلوك إجتماعى وتتصل بالمعتقدات الدينية وتتصل بفنون الغناء والرقص  
والتمثيل فتلك الفروع جميعاً لاتم إلا بأداء عمل أدبى . وكل عمل أدبى



تقليدى لا يستقل بنفسه عنها مباشرة أو لا يستغنى عن الإشارة إليها .

لقد اعتدنا اليوم وجود نظام الأقسام إلى درجة نميل معها إلى نسيان أشكال أخرى من المجتمعات كان الفن والأدب فيها للجميع وكان لتلك المجتمعات الإحساس المباشر بالحياة ، وبحيث لا نذكر - إلا لماماً - أن قدماء اليونانيين لم يكونوا يفصلون بين الفن والحياة وكذلك قدماء المصريين والعرب .

والذين يقيسون الآداب الشعبية بمقاييس آداب الفصحيات لابد وأنهم سيعيبون عليها ذلك التداخل ، لأن ميزانهم قائم على وجود نظام الأقسام في المجتمع الحديث وفي أدب الفصحى الحديث .

بيد أننا لا نعيب عليها ذلك ولا نمجد لها لوجوده وإنما نقرر صفة من صفاتها بهدف أن نحدد مكانة الأدب الشعبي .

يشغل الأدب الشعبي عين المكانة التي كان يشغلها الأدب الإغريقى القديم حين أدخل أرسطو العلوم الرياضية في الأدب ، ونفس المكانة التي كانت لأدب الفصحى العربية ، خلال القرنين الثانى والثالث الهجريين حينما استخدموا كلمة أدب لتدل على « جملة المعارف التي تسمو بالذهن والتي تبدو أكثر صلاحية في تحسين العلاقات الاجتماعية وخاصة اللغة والشعر وما يتصل به وأخبار الجاهلية »<sup>(١)</sup> أو هي المكانة التي كانت له عندما اعتبر الحسن بن سهل ( أواخر القرن الثالث الهجرى ) أن منه الموسيقى والمعرفة الطبية ورشاقة الحركة أو عندما ضم إليه إخوان الصفا السحر والكهانة والكيمياء<sup>(٢)</sup> .

\* \* \*

---

(١) ص ١٠٤ من خزانة الأدب .

(٢) ص ١٨ ج ١ من رسائل إخوان الصفا ، طبعة بومباي .

## أدبنا الشعبي

تطبع السمات السابقة أدبنا الشعبي ، ونريد أن نفسر ما سبق أن أبديناه من أننا نعني بأدبنا الشعبي الأدب التقليدى الدارج فى الاستعمال .

ولنسأل كيف نرى موطن أو مواطن أدبنا الشعبي ؟ أترأه الوطن السيامى أى تلك الرقعة التى يسودها نظام سياسى معين والتى تعرف بالدولة المصرية ؟ أترأه وادى النيل دون الصحراء من هذه الرقعة ؟ أم هو بعض هذا الجزء لأكمله ؟ .

إذا اصطللحنا على أن موطن الأدب هو مراح استخدامه وقبوله لوجدنا أن لدينا مواطن عدة تختلف بين الصعيد والدلتا ، وبين القرية والمدينة . والوادى والصحراء ، وإذا اصطللحنا على أن الموطن الأدبى هو مراح استخدام هذه اللهجة العامية أو تلك لوجدنا عدة مواطن تختلف أيضاً حسب اللهجات البدوية المصرية والنوبية ، بل ويختلف كل قسم فيما بينه ، فلهجة للصعيد الأعلى وثانية (الأوسط وثالثة لمصر الوسطى ورابعة لبدوسيناء وخامسة لبدو الواحات الغربية إلى آخر هذه التفرعات ، وإذا اصطللحنا على أن الموطن الأدبى يحدده نوع الحياة التى يُستخدم لإكفاء ضروراتها ، لألقينا أن هناك مواطن عدة بالمثل وأنها تختلف بين ما يمثل الرعى وما يمثل الزراعة وما يمثل الحرف والمهن .

والحق أن لدينا عاميات لا عامية واحدة ، لدينا العامية المصرية والعامية النوبية ولدينا لهجات بدوية ، والحق أيضاً إن لأصحاب هذه العاميات تصورات ومعتقدات وعادات قد تتميز بعضها عن بعض ، ولكننا مع ذلك نريد بالأدب الشعبى المصرى الأدب السائد فى مصر ، الذى يصور الروح المصرية أدب وادى النيل من النوبة إلى البحر الأبيض .



في هذه الرقعة الجغرافية ، حياة عامة اقتصادية وتاريخية وسياسية ، وبالرغم من الاختلافات المحلية هنا وهناك ، إلا أن نشاط كاتبتها الروحي والفني يمكن أن يندرج تحت أقسام كبيرة واحدة .

وعندنا في هذا الوطن العام أدبان : الأدب الشعبي التقليدي ، أى الأدب الشفاهي مجهول المؤلف المتوارث وهو أدب الفلاحين في الغالب وموطنه الحلى القرية وعندنا الأدب العامى الحديث ، المذاع بوسائل النشر الحديثة من مطبعة ومسرح وإذاعة وسينما وهو أدب جمهور المدينة والطبقة الوسطى وموطنه الحلى المدينة .

والعلاقة بين هذين الأدبين هي علاقة القرية بالمدينة. فبينهما تداخل غير منكور فكما أن الطبقة الوسطى وجماهير المدينة غير منفصلة تماماً عن الفلاحين . والمدينة امتداد للقرية . فكذلك الأدب الحديث ليس منفصلاً تماماً عن الأدب التقليدي . إلا أن هناك عنصراً يميز الأدب الحديث على التقليدي وذلك هو الفكرة الوطنية بمعناها السياسي الحديث. وينبغي الانخاط بين الأمة والقومية. وبين أدب الأمة وأدب القومية وأدب الفكرة الوطنية هو الأدب الذى يعبر عن قومية ناهضة. قومية ذات وطن جغرافى . ' وكيان اقتصادى . وتراث تاريخى مشترك بما فيه من نسيج فنى وروحي واجتماعى .

ونعلم أن الفكرة الوطنية بمعناها العلمى حديثة في مصر ، وحديثة في آداب الفصحى وهى على تلك الحدائة في أدب العامية ونعلم أن أدبها العامى لم يأت من الفلاحين ولم يبدأ أول ما بدأ في القرية ولكنه جاء من الطبقة الوسطى في القاهرة والإسكندرية والمدن الأخرى ، وانتشر منها إلى الريف .

ونعلم أن أدب الفكرة الوطنية يردد معانى وافدة إلينا من أوروبا ، فشعراء

وأدباء الثورة العراقية ممن استخدموا العامية لتطير معاني الثورة وتقريبها إلى الفلاحين قد استحدثوا بها لديهم معاني ومبادئ ترجع إلى الثورة الفرنسية وإلى حركات التحرير في أوروبا .

ونعلم أن أسلوب أدب الفكرة الوطنية أقرب إلى القصصى اليسيرة منه إلى اللهجات العامية المحلية .

ونعلم كذلك أن التضمينات الأسطورية ، أقل في أدب الفكرة الوطنية منها في الأدب الشعبى التقليدى . ثم إن جانباً كبيراً من كتابات أدباء القصصى المحدثين ، يعبر عن القومية المصرية ، ويذكر روحها .

وهذا كله منطقي مع مجتمع المدينة المتأثر بالحضارة الغربية وتطبيق العلم والذي تجرى على مسرحه حوادث التاريخ سريعة وفي هذا يختلف عن مجتمع القرية الذي لا يزال العمل فيه جارياً بأدوات الفراعنة ولا يزال العلم الحديث لم يطرق أرضه طرقاتاً قوياً .

وينبغي ألا ننسى هذا التمييز بين الأدبين في الصفحات التالية جميعاً ، وإذا كنا قد احتفينا بالأدب التقليدى احتفاء ظاهراً ، فما ذاك إلا لأنه أدب الجمهور الأكبر وأدب الحياة الأكثر اختماراً في تاريخنا وبالتالي فهو العنصر الأول في تراثنا الشعبى .

ولعله - في رأينا - أن يكون أكثر دلالة على النفسية الشعبية الآن .

وحتى نعرض لأدبنا الشعبى شكله وموضوعه ، وفنونه المختلفة ، نجد لزماً أن نعرض لنشأة العامية ثم نخص أسلوبها الفنى بفصل وحده ، وتتابع البحث بعد ذلك .



## نساء العامية

ينكر البعض أن لنا أدبا شعيبا ، وهؤلاء هم المتأثرون بالنزعة اللغوية في النقد وهم من القدم والإلحاح بحيث يجب أن ندحض رأيهم بآدى ذى بدء .  
ذكر ابن خلدون أن جمهرة المشتغلين بالأدب على أيامه <sup>(١)</sup> كانوا ينكرون العاميات لنبوها على قواعد النحو والصرف وينكرون آدابها لأن معانيها عادية لا ابتداع فيها فقال :

« والكثير من المتحليين للعلوم لهذا العصر وخصوصا علم اللسان يستنكر هذه الفنون التي لهم إذا سمعها ويمج نظمهم إذا أنشد ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها » <sup>(٢)</sup> .

وهذا الذى يقوله متحلو علم اللسان منذ نيف وخمسة عام ؛ لم يزل يجرى على ألسنة اتباع الأدب الرسمى ، ولم يزل يردده أساتذة جامعيون يتصدون لتدريس الأدب فيما يفرض أن يكون منارة للعلم وملتقى لنتائج وتطوراته ، فالأستاذ أحمد الشايب أستاذ الأدب بجامعة القاهرة سابقا يقول إن العامية ليست « لغة رسمية ولا يعد أدبها أدبا رسميا يدرس على أنه مثال يحتذى المتعلمون وذلك لسببين أحدهما شيوع الخطأ اللفظى والخروج على قواعد النحو وثانيهما ما غلب على معانيها من التفاهة والعرف فأغلبها أوامر ونواه وأخبار عادية تتصل بالحياة الجارية وتتكرر كل يوم وكل وقت مما لا يستحق درسا أو تقييدا والأدب يجب أن يجمع بين أمرين صحة اللفظ وقيمة المعنى أو سموه حتى يستحق أن يسمع أن يقرأ فى كتاب » .

---

(١) ولد ابن خلدون م ١٣٣٢ م وتوفى عام ١٤٠٦ م ( راجع ثبت الأعلام ) .

(٢) م ٦٦٥ ج ١ م كتاب ابن خلدون « كتاب الدير » طبعة القاهرة

عام ١٣٢٩ م

الأستاذ الشايب هنا يردد آراء اللغويين المتعصبين لما يسمونه اللغة الرسمية والأدب الرسمي ، وآراؤه لا تخرج عن ثلاثة : فالأدب العالى ليس أدبا رسميا ، ومن ثم ينبغى ألا يحتذيه المتعلمون ، وهو أدب الحياة الجارية المتكررة فلا يستأهل الدرس والاحتذاء . وأخيراً فالعامية موسومة بالخطأ النحوى الشائع وتفاهة المعنى ، فلا يصح أن تعتبر أسلوباً فنيا لأن الأدب عنده يجب أن يضمن إلى صحة اللفظ سمو المعنى .

وأما رأى الأول فصدره تقرير لحقيقة واقعة ، ولكنها مؤسفة . . . وتلك أن أدبنا الشعبى لم يكن له مكان فى الاعتبار الرسمي ، وليس يضيره فى شيء أن يحرمه الأساتذة الرسميون ما يستأهل من مكان فى برامج الدراسة ، بل لقد كان تقرير تلك الحقيقة أدعى إلى إثارة الاهتمام بأدب جمهرة المصريين منه إلى إنكار ذلك الأدب<sup>(١)</sup> وأما أن المتعلمين لا يحتذونه أو أنه يجدر بهم ألا يحتذوه فلا صلة بين هذا وبين كونه أدبا ، فسواء احتذاه النفر المتعلمون وباركه دارسو الأدب الرسميون أو صدوا عنه وحذروا منه ، فهو موجود وجودهم وموجود قبلهم وبعدهم ، وله جمهوره الغفير الذى يتذوقه وينفعل به ويحرص عليه ولا يسمع بآراء هؤلاء اللغويين .

وأما الرأى الثانى والثالث ، فيدلان على أن الأستاذ الشايب فى كتابه « الأسلوب الأدبى » الذى أخذنا عنه الاقتباس السابقة ، خانه التوفيق فى فهم ماهية الأدب ، فليس المقروض أن يستحدث الأدب حدثاً لا يجرى كل يوم حتى يستحق الدرس ، بل الأدب تعبير عن النفس الفردية والعامية ، تذهب بعض فروعها فى الواقعية إلى الحد الذى يسخط الأستاذ الشايب ، ويفرق

---

(١) تغير الموقف الرسمي بعد أن أدرجت مادة الأدب الشعبى فى مناهج الدراسة الجامعية بالقاهرة منذ سنوات - للؤاف .



بعضها في التنسيق وتزويق المعنى إلى الحد الذي يرضيه ، وتجري فروع أخرى لا على الواقعية ولا على الخيال وإنما تفرق في الرمز والتعقيد إلى الحد الذي لا نعرف هل يسخط الأستاذ الشايب أم يرضيه .

ثم إن جمال الأسلوب وسمو المعنى أمران نسيان ، قد يقرأ الأستاذ الشايب شعراً عن ضرب الرقاب وكسر جماجم الأعداء والتفاخر بما لم يحدث ووصف الصور البدوية الفقيرة ، ومع ذلك فله أن يعتبر ذلك الشعر جميل الأسلوب سامي المعنى ، ولنا ألا نراه كذلك ، وللعامه أن يذو ذوقهم عنه ، ولكن كيف له أو كيف لنا ، أن نسمع موالاً أو زجلاً أو قصة شعبية فننكرها كأدب ، ونحكم فيها ذوقنا الخاص ، وتتعسف فتسقط من حسابنا أنها أدب جميل الأسلوب والمعنى عند جمهوره ؟ .

الخطأ الذي يقره الأستاذ الشايب ونفر من مدرسي الأدب بالجامعة هو أنهم يعتمدون آراء اللغويين الجامدة من ناحية ويكتفون بآراء النقاد المدرسين من أمثال لاسال أبركرومي الذي أخذ عنه الأستاذ الشايب حينما أراد أن يأخذ عن علماء النقد في الغرب . ولعل الأستاذ الشايب يدري أن أبركرومي رائج في جامعة القاهرة أكثر منه في أية جامعة أخرى إن كان معروفاً في غير لندن والقاهرة ، وإنه على أية حال لا يمثل صفوة النقد الإنجليز حتى أولئك النقاد ذوي النزعات المتحجرة . وعندنا أن هذه النظرة ليست من علم النقد في شيء فتبرير النقد أنه علم يعتمد تطور الأدب ونسبته ويعتبره كائناً حياً يقاس كل نوع منه بالمقاييس المنطقية معه وبالنسبة إليه وسط أطواره الحضاري والاجتماعي فلا يجوز أن تفرض مفهوم اللغة الفصحى وأصول أدبها على العامة إلا إذا أردنا الاسترشاد والاسترشاد العام وحده . ولا يجوز لنا أن نقبذ أدباً عامياً لأنه لم يتسق على إنمائه نحو الفصحى وليس من حقنا أن نهدر أدب جماعة بشرية لأنه لم يجر على مألوف أدبنا الخاص ، وإنما غاية عملنا كتنقاد أو دارسي أدب أن نتلقاه حقيقة قائمة وندرسه .

ولكن الأمر أبعد من النهي عن نبذ الأدب العامي وأبعد عن فضح التحجّر في رأى الأستاذ الشايب ، . . إنه يتصل بمفهوم البلاغة عامة . . ماهو؟ وكيف نهتدى به في غير أدب الفصحى؟

رد ابن خلدون على أمثال الأستاذ الشايب رداً نابها سابقا في علم النقد فقال :

« والكثيرون من المتحلين للعلوم لهذا العهد وخصوصا علم اللسان ليستنكر هذه الفنون التي لهم إذا سمعها ويمج نظمهم إذا أنشد ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها .

وهذا إنما أتى من فقدان الملكة في لغتهم فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إذا كان سائما من الآفات في فطرته ونظره وإلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة وإنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود ولتقتضى الحال من الوجود سواء كان الرفع دالا على الفاعل والنصب دالا على المفعول أو بالعكس وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام كما هو في لغتهم هذه فالدلالة بحسب ما يصطلح عليه أهل الملكة فإذا عرف اصطلاح في ملكة واشتهر صحت الدلالة وإذا طابقت الدلالة المقصود ومقتضى الحال صحت البلاغة ولا عبرة لفوائين النحاة في ذلك » .

ولم يرسل ابن خلدون رأيه ذاك عرضا أو عن غير قصد ، بل إنه حجب الزاوية في الفصول التي عقدها عن لغة مضر ولغات الأمصار المفتوحة التي دعمها بالمختارات من الشعر العامي في المغرب ومصر ، وانتهى منها إلى نتيجة غاية في الدلالة على سبقة وإدراكه لأهمية الأدب واللغة ككائن حي فهو يقول :

« ولعلنا لو اعتنينا بهذا اللسان العربي لهذا العهد ( يقصد عاميات الأمصار المفتوحة ) واستمرينا أحكامه نعتاض عن الحركات الإعرابية في دلالتها بأمور

٣ م الأدب الشعبي

أخرى موجودة فيه فتكون لها قوانين تخصها ولعلها تكون في أواخره على غير المنهاج الأول في لغة مضر .

والذى جعل ابن خلدون لا يقع في خطأ الأستاذ الشايب واضرا به ، رغم أنه عاش قبل وجود علوم النقد والقول ككور واللغات الحديثة بمئات السنين ، هو أنه اختار المنهاج الصحيح الوحيد ، فبدأ بملاحظة ما هو موجود وقائم واستنبط منه آراءه ، على حين أن الأستاذ الشايب فعل العكس فبدأ بافتراضات وقوانين نظرية ثابتة في رأسه وأراد أن يدخل فيها الأدب ، فلما لم يستقم له ذلك أسقطه من حسابه . غير أنه ينبغي أن ننوه بالآراء التى نشرها الدكتور أحمد ضيف أستاذ الأدب العربى بدار العلوم والجامعة المصرية ، ذلك أنها آراء رائدة في الدعوة إلى اعتبار فن القول بالعامية أدبا جديراً بالدراسة ، ففي المقدمة التى كتبها بعنوان الأدب القومى لكتاب « تاريخ أدب الشعب »<sup>(١)</sup> يعيب الدكتور ضيف انقياد الكثرة الكثيرة من دارس الأدب للظن بأن الأدب الرسمى الفصيح هو وحده الأدب ويقول :

« ونسى هؤلاء أن للعامية أخيلة وآراء وعبارات تدل على حياتهم الاجتماعية العامة للشعوب ، كما تدل آراء الخاصة وأخيلتهم على تلك المعانى المملوءة بالثقافة الخاصة » .

ويقول « وكان هذا من الأسباب التى ذهبت بالآداب القومية ولهجات العامة وآثار عتولهم لعدم تدوينها والعناية بجمعها » .

والدكتور ضيف يطلق وصف الأدب القومى على الأدب الشعبى وحده ويرى أن « الأدب العامى الذى ظهر بمصر هو من تاريخ الأدب العربى المصرى

---

(١) تاريخ أدب الشعب نشأته — تطورات — اعلامه — لحسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحى ، طبعه ١٩٣٦ القاهرة .



لاحتوائه على كثير من حركات العقول والأفكار المصرية ولا نصابه بصيغة التفكير المصرى فلا بد إذا لمؤرخ الأدب أن يعرج على هذا النوع من الشعر العامى والقصص العامية المكتوبة بأقلام المصريين ليقف على تاريخ الأدب العربى فى مصر .

ويقول « وقد سمينا هذا النوع بالأدب المصرى لامتيازه عن كل أنواع الأدب العربى فى جميع البلدان التى كتب أهلها أو نظموا بلغة العرب »

وقد نختلف مع الدكتور أحمد ضيف حول تحديد الأدب الشعبى لكننا نتفق معه فى نظريته الرائدة التى تنبئه إلى قيمة أدب العامية ومدى تعبيره عن نفسية الشعب وجدارته بأن يكون موضوعا للبحث العلمى الجاد ، وكذلك فإن محاولة الدكتور أحمد ضيف إدخال الأدب الشعبى المصرى فى نطاق الأدب القومى هى محاولة صحيحة من وجه النظر الفلسفية بل الأدبية وكما قال هو « فإن أصول الأدب مأخوذة من التفكير العام للشعوب والأمم ومن صور مجتمعاتهم وأحاديثهم » ولنعد الآن إلى مناقشة مسألة نشوء العامية المصرية فنجد آراء مختلفة منها ما يقول بأن العامية المصرية صورة متدهورة من العامية الفصحى، ومنها ما يقول بأن العامية تركيب آلى غير جدلى من العربية والقبطية وتلك اللغات التى عرفت بها مصر فيما نقل إليها من الحضارات الشرقية والأوربية الحديثة .

ولكى يستبين رأينا ثبت بعض النتائج اللازمة .

فما نسميه بالفصحى كان لغة قريش التى كانت تعاصرها وتعيش إلى جوارها لهجات أخرى مخالفة لها .

يقول المستشرق كارلو لندبرج إنه قد سهل علينا « أن نبرهن بأن اللغة الدارجة كانت مستعملة فى القرن الأول من الهجرة بل ويمكن إيراد أدلة كافية

ويعتبر شافية بأنها كانت سائرة سارية في زمان النبي عليه السلام .

ويستطيع دارسو علم اللغة أن يحددوا ذلك الاختلاف البين الظاهر بين لغات أهل الحضرة ولغات أهل البادية وبين لغة قريش ولهجات غيرهم من القبائل قبل الإسلام وبعده . وأن يحددوا لهذا الاختلاف أسبابه في انعزال بعض المواطن اللغوية عن الحضارة أو قربها منها . وفي نوع ودرجة الحياة الاجتماعية التي كان العرب عامة يعيشونها هنا وهناك .

وعندما فتح العرب مصر وخرجوا من ديارهم وانتشروا في البلاد المغزوة كان أمراً متضيقاً أن تتطور لغاتهم بما فيها الفصحى وأن يصيبها التجديد وأن يتعرض نحوها وصرفها ووجوه استعمال الكلمة فيها لتغيرات سريعة وذلك مادعا علماء صدر الإسلام إلى تقنين علمي النحو واللغة .

يقول ابن خلدون :

« فلما جاء الإسلام وفارقوا الحجاز لطلب الملك الذي كان في أيدي الأمم والدول وخالطوا العجم تغيرت تلك الملكة ( يقصد ملكة الفصحى لغة مضر ) بما ألقى إليها السمع من المخالقات التي للمستعربين ، والسمع أبو الملكات اللسانية ، ففسدت بما ألقى إليها مما يفايرها لجنوحها إليه باعتياد السمع ، وخشى أهل العلوم منهم أن تفسد تلك الملكة رأساً ، ويطول العهد بها ، فينغلق القرآن والحديث على المفهوم ، فاستنبطوا من مجاري كلامهم قوانين لتلك الملكة مطردة شبه الكليات والقواعد يقيسون عليها سائر أنواع الكلام ، ويلحقون الأشباه بالأشباه . »

ويقول :

« وصارت كلها إصطلاحات خاصة بهم ، فقيدوها بالكتاب ، وجعلوها صناعة لهم مخصوصة ، واصطلحوا على تسميتها بعلم النحو ، وأول من كتب فيها أبو الأسود الدؤلي من بنى كنانة .

وبعض هذا الرأي أخذ المستشرقون فيقول كرلو لندبرج :

« إنه منذ ما هاجر المسلمون من أراضى الحجاز المقدسة ، لأجل انتشارهم بين أمم مختلفة ، ولغات غير متخالفة ، التزموا بأن يغيروا لغتهم الحجازية بعض الشيء وأن يمشوا في مباشرة أم تلك الأقطار ومكالتهم بحسب طبيعتهم الغريزية .

ويقول سبيرو بك ملخصاً رأى معاصريه من المستشرقين<sup>(١)</sup> .

« حالماً خرج العرب من شبه الجزيرة واختلطوا بشعوب أخرى أخذت لغتهم تتدهور لأن الشعوب المغلوبة التي لم تستطع أن تروض نفسها على استخدام حركات الأعراب انصرفت عنها جميعاً »<sup>(٢)</sup> .

ويصور المستشرق يوهان فك Johann Fuck نشوء اللغات المولدة في الأمصار المفتوحة بقوله :

« حقاً لم يكن ممكناً أن يبقى حد فاصل بين الفاتحين العرب والمغلوبين على أمرهم من غير العرب ، قائماً على الدوام — لقد كانت توجد في جميع الأقاليم مناطق زراعية لم يكن لأحد من السكان الأصليين عليها حق قانوني : الضياع

---

(١) س ٦ من « أجرومية مربية » .

(٢) صفحة ٩ من كتاب « العربية دراسات في اللفظ واللهجات والأساليب » لبوهات فك ترجمة لدكتور عبد الحليم النجار .



الملكية الأسر المبعدة من الحكم ، الأملاك التي اقترض ملاكها ، التركات التي هرب أصحابها أو نقلوا إلى غير ذلك — هذه الضياع والأملاك إحتازها ولاية الأمر في العهد الجديد على صورة إقطاعيات وهذه الطبقة السائدة ، من الملاك العظام ، كانت على اتصال دائم بالسكان الوطنيين مهما كان هؤلاء — من حيث قلة العدد — أضعف من أن يؤثروا أثراً ظاهراً في تكيف العلاقات اللغوية وتغييرها ، بل لقد كانت أكثر من ذلك كثيراً تلك الطائفة التي تلتحق بكل جيش عربي من غير العرب : من العبيد والخدم والتجار والطهارة الخ . الذين كانوا يقدمون الخدمات المختلفة لسادتهم الجدد ويخلقون بذلك مشكلة لغوية غير هينة »<sup>(١)</sup> .

ويقول يوهان فك أيضاً أنه بالإضافة إلى إحتكاك الملاك الجدد بأهل الأمصار المفتوحة واحتكاك التجار والعبيد والخدم بالجيوش العربية . فإن هذه الجيوش ذاتها كانت تأسر<sup>(٢)</sup> عدداً كبيراً من غير العرب — ومن هذا الاحتكاك والاختلاط لقيت العربية « تغييرات هددت بالمسح صورة وقعها وجرسها وطبقة تكوينها وتركيبها في الصميم »<sup>(٣)</sup> .

وأما عن مصر فيقول فك أن القبطية كانت هي اللغة التي اصطدمت بها العربية وأنها ( أي العربية ) ظلت بادئ أمرها مقصورة على المعسكرات كالفسطاط « وعلى المناطق التي اختارتها القبائل العربية لتكون مراعى لسوامهم وكانت الحقيقة الثابتة وهي أن أغلب المهاجرين العرب الذين تجمعوا كانوا من قبائل يمنية

---

(١) ص ١٠ المرجع السابق .

(٢) د د نفس المرجع .

(٣) ص ٢١ المرجع السابق .

الأصل هذه الحقيقة كان لها أثر حاسم في التطور اللغوي بهذا الأقليم - وقد بقيت اللغة اليونانية بادية الأمر هي اللغة الرسمية ولم تدخل العربية في دوائر الإدارة إلا في سنة ٨٧ هـ بيد أنها لم تستو على سوقها إلا أوائل القرن الثاني .

وإذا كان ليمان . وفولز يقولان بأن أثر القبطية على عربية القرنين الأول والثاني كان ضئيلاً إلا أننا نوافق يوهان فك على الشك في هذا الرأي ، خاصة متى تساءلنا كيف تم إنسحاب القبطية رويداً رويداً وانطواؤها حتى لظمت الصوامع أو تلاشت تماماً في القرن السادس الهجري كما يقول فايت ، فنحن نرى أن ماجرى للعربية في مصر ، هو ذاته ما جرى لها في أي بلد آخر فتحته جيوش العرب .

وفي موضع آخر <sup>(١)</sup> من بحث يوهان فك يحدثنا عن العربية التي نجدناها في الأدب اليهودي والنصراني في القرون الوسطى ، والتي يرى أنها نشأت خارج الجزيرة العربية ولم تعد أن تكون « العربية المولدة الدارجة » .

ولكن ماهي تلك العربية الدارجة ؟

يجيب بأنها التي « نشأت من حياة العرب ومخالطتهم للشعوب التي أخضعوها فصارت لغة التخاطب والتفاهم والتي تتميز تميزاً واضحاً عن العربية الفصحى بطلاقة من السمات والخصائص المشتركة بينهما في المادة الصوتية وصوغ القوالب وتركيب الجمل والقواعد النحوية والمادة اللغوية وطرائق التعبير » <sup>(٢)</sup>

فاللغة العربية الفصحى إذا أصابها تغيير حالما خالط العرب أهل الأمصار المفتوحة ولكن في أية ناحية أصابها ذلك التغيير ؟

رأينا ابن خلدون وكرولندبرج وسيرو ويوهان فك وكذلك ليمان وفولز يجمعون على أنها أصيبت في حركات الإعراب وهذا صحيح ولكن أصابها تغيير آخر

---

(١) ١٠١ للرجع السابق

(٢) ١٠٢ " "

فيم' سماه ابن خلدون بتمتضي الحال من الكلام أى بأغراض الكلمة البلاغية ، بحيث أصبحت لها دلالات ! تكن لها من قبل ، وهذا صحيح بالفعل بيد أن أهل الأمصار الذين فاعلوا الفصحى فى النحو والبلاغة ، فاعلوها بلغتهم الخاصة بل إن عاميات الأمصار العربية ما لبثت — كما يقول إدوارد وليام لين — أن غزت صحراء العرب فصبحت بالتدريج « اللغة الجارية فى صحراء وحواضر وقرى بلاد العرب نفسها » (١) .

والحق أن أية لغة ، فصحية أو عامية ، يتقرر مصيرها بواسطة الاستعمال ، وما كان للغة من اللغات أن تبقى أبدا الدهر على مستواها الأصلي ، وإتمامها رهن التطور ، ومعانيها نسبية لأهل زمانها فى هذه الحتبة أو تلك وفى هذا الوطن الأدبى أو ذاك .

فنت ترى إذا أن ثمة تفاعلا شاملا قد حدث بين الفصحى لغة الفزاة الرسمية وبين لغات ولهجات الأمصار المفتوحة .

ولكن الأمر أبعد من هذا الذى استخلصه ابن خلدون والمستشرقون . ذلك بأن التفاعل لم يحدث بين الفصحى وحدها من ناحية ولغات ولهجات الأمصار المغزوة من ناحية أخرى ، وإنما قد حدث التفاعل بين لغة كانت هى لغة السيادة وتلك هى الفصحى ولغات وعاميات كانت هى لغات وعاميات المسودين ومنها لهجات عربية خرجت مثل الفصحى مع امتداد السلطان الإسلامى ، وجرت مثل الفصحى فى البلاد العربية المفتوحة واشتبكت معها ومع لغات أهل الأمصار الأصلية .

ولنضرب مثلا بما وقع فى مصر .

---

(١) صفحة ١١٧ من مقدمة مؤلفه • مد القاموس • .



عند ما فتح العرب مصر ، هاجرت إليها قبائل من غير أهل الحجاز ، وكانت هجرتها فيما نرى لطلب ماله تكن تنعم به في أوطانها الأصلية ، وفي مصر استقرت وخالطت القبط وامتزجت بهم وأخذت بالزراعة أو عاشت على حاة الزراعة ، كما خالطهم الجيش العربي الذي لم يكن يحترف الجندية على ماتفهم هذه الكلمة الآن ، وإنما كان الجند غير منصرفين تماماً إلى الجندية ، بل كانوا يأخذون بأسباب الحياة ويحترفون الحرب . فإذا مادعاهم الجهاد أقبلوا عليه وإذا انتهت الحرب عادوا - في جملتهم أعضاء عاديين أو شبه عاديين في المجتمع الذي يعيشون فيه .

والعرب سودوا الفصحى كلغة رسمية ، وألزموا القبط باستخدامها وجعلوا الإسلام الدين السائد فعلاً . ولكن تلك القبائل والبطون كانت أقرب إلى الفلاحين القبط منها إلى السادة من حيث السيطرة على مصائر الأمور ونستطيع أن نتصور مايقع من أمة ذات حضارة عريقة الجذور كالأمة المصرية وذات أسلوب من العادات ووسائل العمل والتصورات لاصقة بنوع الحياة القديمة العريقة التي بدأ هؤلاء البدو آنذاك يدخلون . ونستطيع أن نفهم قول المستشرقين بأن العرب اضطروا إلى تقرب لغتهم إلى الأهالي . والتعامل بما يطيقون . نستطيع أن نفهم هذا القول على أن ذلك التقريب والتغاضي عن قواعد النحو والتجديد في وجوه استعمال الكلمة . وذلك الاستخدام لكلمات وعبارات جديدة على العربية ونابعة في مصر وفي مجتمعها الزراعى هذا كله كان مرحلة ميلاد العامية المصرية .

أننا نعرف أن التحولات الجدلية ، التي تنتقل بالشئ وتقيضه إلى موجود جديد . تبدأ هكذا بالتغيرات الصغيرة والجزئية . وأن هذه التحولات الجدلية كانت رهن الضرورة التاريخية . وكانت جزءاً من موجود جديد لاهو عربى بدوى ولا قبطى مصرى . ولا خليط من هذا وذاك . وإنما هو شئ جديد على العنصرين ، وإن كان نابعاً منهما .

ولنذكر أن الأقباط أنفسهم كالعرب لم يستخدموا القبطية الفصحى في حياتهم اليومية الجارية بل استخدموا القبطية الصعيدية الماروجة . فالتفاعل — في مداه الواسع — كان بين العاميات العربية والقبطية في معظمه من ناحية والفصحى من ناحية ثانية .

ولقد كان أمراً منطقياً مع نمو لغة جديدة ليست بالفصحى ولا بالعامية البدوية ولا بالعامية القبطية أن تنعزل هذه اللغات السابقة شيئاً شيئاً . فثبتت القبطية الفصحى في الصوامع والأديرة والكنائس وضاق مجال الفصحى العربية ولم يحمها من مصير القبطية إلا القرآن والحديث عامودا الدين السائد وتلاشت العامية القبطية وغزت العامية المصرية عاميات البدو غزوا متزايدة .

يذهب . ميه ومارسل كون في كتابهما «لغات العالم»<sup>(١)</sup> وجورج زنانيري في محاضراته المطبوعة «العربية في مصر»<sup>(٢)</sup> إلى أن انفصال عامية القبطية عن فصحاها قد لوحظ منذ أواخر القرن السابع الميلادي ومعنى ذلك أنها بدءاً تنفصلان عندما احتكتا بعاميات العربية البدوية وفصحاها . ومعناه أيضاً أن الكيان اللغوي كان يتشقق عن مولود جديد هو العامية المصرية .

وأثبت هؤلاء العلماء أيضاً أن مرحلة انفصال عامية القبطية عن فصحاها استغرق ثمانية قرون تقريباً . أي حتى القرن الرابع عشر حين التزمت فصحي القبطية مدار الاستعمال الكنسي وحده .

والأمر اللافت للنظر هنا أن كثرة الأعمال الأدبية الكبيرة كالف ليلة والسير وبعض دواوين الشعر العamy ، قد تمت أواخر تلك القرون الثمانية أو في الفترة التالية مما يحمل على الظن أن الأدب العamy قد بدأ قبل ذلك بفترة ليست قصيرة ،

---

(١) صفحة ١٣٤ من كتابهما *Leslangues du Monde* طبعة باريس ١٩٧٤

(٢) محاضرة جورج زنانيري باشا *Lelangue Arabe En Egypt*

فليس يستطيع إنشاء العمل الأدبي الكبير بلغة من اللغات إلا وتكون أعمالا أخرى كثيرة أقل منه تركيبا قد سبقته إلى الوجود .

على أن الإضافات الكثيرة من مفردات وتراكيب ووجوه استعمال، التي أضيفت إلى العامية المصرية في ظل الحكم العربي وما جاء بعده ، والتي تشمل عناصر شرقية تركية وفارسية وعناصر غربية أوربية لا تغير النظرية السابقة . فغاية أمرها أنها كانت إضافات أثناء التحول إلى العامية المصرية أو بعده .

لكن ميلاد لغة ، واشتقاقها ، من ثنايا علاقات لغوية عديدة الأنحاء ، هو في حقيقته ميلاد واشتقاق لأسلوب حياة اجتماعية جديدة ، تجد أداة تعبيرها في هذه اللغة المولدة .

وقبل مجيء العرب إلى مصر ، كانت قرون كثيرة قد مضت على استقرار حياة شعبية مصرية عريقة ، ووجود آداب شعبية مصرية قوية ، ومعتقدات دارجة عريقة ، وممارسات يمتد عمرها آلاف السنين ، وهذا الميراث كان يتواتر بالرواية الشفهية ، والتلقين والمحاكاة .

وحين بدأت المخالطة الناشطة بين العرب ، كحملة للثقافة الإسلامية ، ودعاة لحضارتها ، وكجنس كان يفد في موجات ضعيفة أو قوية ، من فترة ما قبل الإسلام ولادة قرون تالية للبعثة المحمدية<sup>(١)</sup> ، أخذت الوثائق المكتوبة نفسها : تصور أثر هذه المخالطة ، في توليد اللهجة أو اللغة التي ستصبح - ذات يوم - لهجة مصرية عربية .

---

(١) راجع فصل « اللغة العربية في مصر قبل الإسلام » و « استيطان اللغة العربية في مصر » صفحات ٩ إلى ٥٦ من كتاب تاريخ اللغة العربية في مصر للدكتور أحمد مختار عمر طبعة ١٩٧٠ القاهرة .



وقد أعطتنا الكتابات القديمة على أوراق البردى العربية ، ما يساعدنا على تصوير نشوء العامية المصرية ، واستخدامها للتعبير الأدبي الدارج .

يحدثنا الدكتور أدولف جرومان في كتابه القيم « من عالم أوراق البردى العربية »<sup>(١)</sup> عن لغة هذه الأوراق فيقول لنا أن الأوراق التي تحمل كتابات رسمية كانت مكتوبة باللغة العربية الفصحى وأما أوراق البردى التي كانت تحمل كتابات عن التجارة أو الخطابات الخاصة ، أو غير ذلك من شئون الحياة اليومية ، فكانت مكتوبة بلغة عربية تشوبها لهجات دارجة .

وأوراق البردى العربية ، التي ترجع إلى القرن السابع أو الثامن والتاسع الميلاديين ، ترينا كيف كانت لغة الكلام المنطوق - أي اللهجات - تستخدم جنباً إلى جنب مع اللغة العظمى - في الكتابة .

ويضرب الدكتور جرومان أمثلة مختلفة ، تبين أن أوراق البردى العربية لذلك العهد - تحمل تغيرات في النطق والأجرومية وهذه التغيرات دارجة فحرف الضاد المميز للفصحى ، استبدل بها حرف أخف هو التاء أو الطاء وحرف الهمة « استغنى عنه تماماً » وحرف الصاد أصبح سينا - وهكذا - وكل هذه التغيرات التي تمت لحساب اللغة الدارجة لم تزل موجودة حتى اليوم .

ويضيف جرومان أنه قد حدثت أخطاء نحوية متكررة فيما لدينا الآن من أوراق البردى ، وذلك حين استغنى عن تحريك أواخر الكلمات وحين أسقط المثنى ، إلى غير ذلك من التغيرات التي يذكرها جرومان في تفصيل كاف .

---

(٢) ص ٩٤ وما بعدها من كتاب .

وبالإضافة إلى ما سبق ، فأوراق البردى المذكورة ، تثبت وجود تغييرات  
دارجة في رسم الكلمات ، فهو يقول :

« بل لقد تضيف أوراق البردى إلى حصيلة المفردات ، أشكالاً جديدة  
لرسم الكلمات ، أو دلالات جديدة لم يأت لها ذكر في المعاجم العربية »<sup>(١)</sup> .  
لكن أوراق البردى تلك ، ترينا شيئاً آخر ، له أهمية ذلك هو التجاور  
اللغوي بين اللغة العربية من ناحية واللغات التي كانت موجودة في مصر عند  
الفتح العربي من ناحية ثانية .

ولعل أقدم وثيقة خطية من هذا النوع ، هي « إيصال »<sup>(٢)</sup> . من قائد  
الجيش العربي الذي كان يخضع الصعيد للسيطرة العربية ( من ٦٤٣ — ٦٤١ م )  
وهذا الإيصال مكتوب بالعربية وعلى نفس الورقة ترجمة الإيصال بالإغريقية .  
وشيثاً شيئاً ، تظهر أوراق البردى التالية زمناً ، نقشي الألفاظ الدارجة في  
الكتابة ومن ذلك الرسالة المحفوظة الآن في متحف جامعة بنسلفانيا وهي عن  
هجوم الأسطول البيزنطي على دمياط عام ٨٦٨ م .

كما تظهر الوثائق الخطية الأخرى ، وجود ألفاظ قبطية ، وخاصة أسماء  
الشهور والمكاييل والموازين والأعداد ، بجوار الألفاظ العربية<sup>(٣)</sup> .

فإذا تركنا اللغة التي استخدمت في الكتابة أثناء الفترة التاريخية التالية  
للفتح العربي ، ونظرنا إلى اللغة التي كانت مستخدمة في الكلام وتذكرنا أن  
اللهجات القبطية التي كانت جارية في الإستعمال عند مجيء العرب ، كانت أربع<sup>(٤)</sup>

---

(١) صفحة ٩٧ من المرجع السابق .

(٢) ص ١١٣ المرجع السابق :

(٣) ص ١٢٢ المرجع السابق .

لهجات رئيسية ، مستعملة في الأجزاء الشمالية والشمالية الغربية في مصر ووادي  
النطرون وفي الصعيد الأعلى والأوسط والفيوم وأخميم ، وتذكرنا كذلك أن  
العرب حين قدموا إلى مصر ، كانت هناك لغة رسمية للكتابة هي التي كانت  
يونانية أو كانت كذلك قبطية فصحي ، وأن العرب حملوا معهم ، لغة قريش  
ولهجات قبائلهم ، ودخلوا في مخالطة عميقة الأثر بعيدة المدى على التكوين  
الثقافي والفكري والاعتقادي للمصريين - إذ تذكرنا هذا كله ، وطرحنا  
أمامنا خريطة للهجرات العربية فيما قبل الدعوة الحمديّة - وقد كانت هجرات  
محدودة غير ناشطة ، ثم تلك الهجرات الناشطة الفعالة التي غمرت أنحاء مصر  
قادمة من شمال شبه الجزيرة ومن اليمن وحضرموت والحجاز ونجد والعراق -  
رأينا كيف تمّ تعريب مصر .

وفي البداية كانت الخطة التي أرساها أمير المؤمنين عمر بن الخطاب تقضي  
بإقصاء العرب الوافدين على الأماكن المحددة لهم - بعيداً في الغالب عن مهاد  
الزراعة - لكن هذه الخطة تغيرت بفسوخ الدولة العربية واتساع نطاقها ، فأصبحت  
سياسة الدولة العربية إدخال القبائل العربية في صميم الحياة المحلية ، أو بالأحرى  
صنع الحياة المصرية بالصيغة العربية

« وبينما صارت العربية الفصحى اللغة الرسمية ، سمح للقبائل القيسية - وبعد  
ذلك للعرب كافة - أن يمتلكوا الأرض الزراعية وكان ذلك محرماً عليهم  
من قبل » .

يقول المؤرخ الكبير المقرئ « ولم ينتشر الإسلام إلا بعد المائة من تاريخ  
الهجرة »<sup>(١)</sup> .

---

(١) ص ٢٩ الجزء الرابع من المخطوط .



والدراسة التفصيلية لهجرات القبائل العربية وانتشارها<sup>(١)</sup> تدلنا على إنه في الوقت الذى شرعت فيه تلك القبائل تخالط الأهالى المحليين مخالطة واسعة ، وتعایشهم فى الزراعة وتجاورهم فى القرى ، نشأت علاقات لغوية جديدة كان لا مفر لها من أن تحدث تغييرات جسيمة ، ليس فقط فى لغة الأهالى المحليين وهى القبطية بل فى لهجات القبائل العربية ذاتها ، بل لقد قدر لهذه العلاقات نفسها ، أن تؤثر فى الفصحى ، وتؤثر فى لهجات القبائل العربية داخل جزيرة العرب ذاتها . ذلك أن الهجرات لم تكن تنتهى دائماً باستقرار القادمين من العرب فى مصر ، بل كانت تعنى - فى أحيان كثيرة - رجوع بعض هذه القبائل إلى مواطنها الأصلية فى بلاد العرب ، وهى تحمل معها ، نتائج مخالطتها للمصريين المحليين ، أو غيرهم من شعوب البلاد التى فتحتها العرب وارتادتها هجرات القبائل .

وفى اثناء الفترة التى تتحدث عنها ، شرعت اللغة القبطية تضمحل منذ القرن التاسع الميلادى حتى إذا كان القرن الثالث عشر كانت اللغة العربية قد دمرتها وسادت عليها<sup>(٢)</sup> .

ومع هذا ، تحصنت اللغة القبطية - داخل الأديرة والكنائس - ووجد من يكتب بحروفها إلى القرن الثامن عشر تقريباً ، حين انتهى تاريخها كلغة كتابة فى ذلك القرن بدأ الأقباط يكتبونها بالحروف العربية . ولكن إهمالها كلغة كتابة ، لم يكن يعنى إهمالها أيضاً كلغة كلام محدودة الاستعمال .

لقد عاشت بضع أجيال أخرى على السنة نفر قليل من الناس - ( وفى القرن

---

(١) راجع ص ٩٥ وما بعدها من كتاب « البيان والاعراب » للمقريزى - تحقيق الدكتور عبد الحميد عابدين طبعة القاهرة ١٩٦١ .  
(٢) ص ١٧ - تاريخ الأقباط لزكى شنودة .

التاسع عشر انتهى الكلام باللغة القبطية (١١) . بل أصبحت المؤلفات اللاهوتية تكتب باللغة العربية .

وهذا الصراع بين العربية ولهجاتها من ناحية ، واللغات غير العربية من ناحية ثانية ، قد شمل - بالطبع - علاقات العربية ولهجاتها باللغات الفارسية والتركية واليونانية - ثم شمل بعد ذلك علاقاتها بلغات البحر الأبيض كإيطالية والفرنسية .

وقاموس المفردات العامية المستعملة الآن يضم مفردات كثيرة من اللغات المشار إليها .

وبمعنى آخر ، يعبر تاريخ العامية العربية في مصر ، مراحل مختلفة من النشوء والنمو والاكتمال .

وإذا كانت ظروف الحياة قد دعت إلى اشتقاق هذه اللغة ، نتيجة للتفاعل بين العرب والأهالي المحليين بشكل رئيسي ، فإن هذه الظروف قد دعت إلى اشتقاق أنماط ثقافية شعبية ، لم تكن صورة طبق الأصل من الثقافة الفرعونية السابقة ولم تكن كذلك صورة طبق الأصل للحياة البدوية البسيطة ، وإنما كانت ثقافة عربية مصرية متميزة وغير مسبقة .

ومما لا شك فيه أن الأهالي المحليين ، قد أسهموا مساهماً كبيراً ، في خلق هذه الثقافة . وقد ساعدهم على هذا روح التسامح التي رافقت الفتح العربي .

يقول بكتول .

« إذا كانت أعداداً كبيرة منهم قد اعتنقوا الإسلام ، فقد كان ذلك عن

اقتناع شخصي أو لتحقيق منفعة ، ولم يكن ذلك بمجد السيف كما يقال . ولا ريب في أن التسامح الذي أظهره المسلمون مع الأمم المغلوبة ، ظل بلا نظير في أوروبا لقرون كثيرة تالية «<sup>(١)</sup> .

والثابت تاريخياً أن العرب تركوا الكثيرين من الأهالي المحليين يمارسون أعمالهم الرسمية ذلك أن العرب « أخذوا جوهر النظام الإداري عن سبقتهم وتركوا كافة الموظفين في وظائفهم التي كان الأقباط يباشرونها في الأغلب الأعم »<sup>(٢)</sup> .

وكان الذين يشغلون وظائف الكتبة والمحاسبين وخزنة المال ووظائف إدارية أخرى من الأقباط<sup>(٣)</sup> .

وواضح من أوراق البردي التي أشرنا إليها ، أثر هؤلاء الكتبة في اللغة الرسمية والمكاتبات العادية واليومية .

ومن الثابت أن صناعات النسيج والمعادن والجلود والزجاج والتطعيم والتجليد وكتاب الخط وأكثر الصناعات اليدويين - كانوا مثل غالبية الفلاحين - أقباطاً وظلوا يمارسون مهنتهم في ظل الفتح العربي ، وتركوا أثرهم في مخلفات القرون الأولى للفتح العربي - كما يجمع على ذلك مؤرخو الفن الإسلامي في مصر من أمثال ديمانند وميجنون<sup>(٤)</sup> .

وكما رأينا في أوراق البردي ، كلمات قبطية تجاور الكلمات العربية ،

---

(١) ص ٥٦ من كتاب « فولكلور والأرض المقدسة » .

Folklore of The Holy Land-Picktall.

(١) صفحة ٥٧ من « كتاب تاريخ الشعوب الإسلامية لكارل بروكلمان .

(٢) ص ٢٠٣ المرجع السابق .

(٤) راجع A handbook of Mohammadan Decorative Arts by M. S. Dinand.

Manuel d'Art Musulman-Mignon.

م ٤ - الأدب الشعبي



وعبارات إسلامية صريحة تجاور أسماء الشهور القبطية - التي نعرف أن بعضها أسماء آلهة فرعونية - فكذلك تجاورت الزخارف الإسلامية والقبطية ، في كثير من الآثار المتبقية من ذلك العهد .

ونستطيع أن نسمى ، المرحلة الأولى التالية للفتح العربي ، بمرحلة التجاور بين ثقافة عربية وثقافة قبطية ، ولكن تلت هذه المرحلة ، فترة الاندماج ، التي أعطتنا لغة عراقية دارجة ، وثقافة عربية دارجة .

وبالطبع ، نستطيع من تحليل نماذج الأدب الشعبي الحية حتى الآن ، أن نرى بقايا مترسبة من الماضي القديم ، ومن العصور الأولى للفتح العربي ومن العصور الوسطى .

لكن هذه البقايا ، مندمجة معاً ، بحيث يتعذر أن نجد صوراً معاصرة تكون مطابقة تماماً لفقرات اعتقادية دارسة أو لفقرات العادات والتقاليد القديمة .

إن الذي يستخدمه المصريون الآن في ميراثهم الشعبي ، - هو ثقافة شعبية تولدت في حياتهم نتيجة تعريب مصر وهذه الثانة لها جذورها القديمة بالطبع ، لكن لها روحها وطابعها وملامحها الخاصة المتميزة .

# الباب الثاني

## الأسلوب الفني

« لعلم أن الأذواق في معرفة البلاغة كلها  
أما تحصل لمن خالط تلك اللغة وكثر استعماله لها  
وغالطته بين أجيالها حتى يحصل ملكتها » .  
ابن خلدون

يلخص ابن خلدون ميزان الحكم على بلاغة العاميات في مخالطة أهلها وتذوقها  
بالإستعمال ، وهذا الرأي النابه يختلف عن رأى اللغويين المتعصبين الذين يزنون  
بلاغتها بما يصطلحون عليه بالنسبة للفصحى .

والحق إن بلاغة العامية، تقتضى الإحاطة بمزاج أهلها ومؤدى اصطلاحاتهم  
في مختلف القضايا ، وفهم نفسياتهم وهذا كله معناه إدراك نوع حياتهم وظروف  
مجتمعهم وتاريخهم .

والآن كيف نرى الصلة بين الأسلوب الفني — مظهر البلاغة — والعامية  
لغة كل يوم ؟ ثم كيف نرى الجمال فيه ؟ هل في شكله وحده أم في محتواه وحده  
أم فيهما كليهما ؟

إن الرد على هذين السؤالين ضرورى لتحديد خصائص الأسلوب الفني .  
تجيز العامية الجارية كل يوم ما تقتضيه ضرورات الحياة فلا تتوقف للاقتفاء  
والاختيار ، ولا تعنى بالسبك وتجويد النسيج ، وإنما هى سريعة مرصلة كما ينبغى

أن تكون وسيلة التعبير ووسيلة التخاطب والتفاهم المستعجلة .

ولكن الأسلوب الفني منتقى مصفى ، أبدعه المنشئون وصقله الرواة والنقاد وجوده الاستعمال والاصطلاح ، جمع فيه كل أولئك طاقة ذوقهم وخلاصة تجاربهم وبذلوا فيه من الوقت ومن المراجعة والسبك ما ليس يفرض أن يبذل في لغة كل يوم . وليس الأسلوب الفني من صنع الشعب كافة وهو يمضى مستعجلاً لاشئون عمله ، وقد ضففته المشاغل والمهام الجارية وإنما هو من إبداع ملكته الفنية المستأنية المتدبرة ، وهو حصيلة العامية وجميع بلاغتها <sup>(١)</sup> . فيه انتفاء اللفظة ، وفيه التنعيم ، والتركيز والميل بالكلمة والعبارة عن مألوف وجهها الاستعمالي ، واشتقاق القالب الجديد الذى قد يقتصر على أنواع من الأدب العامى لا عليه كله ولا على معانيه الجارية بالطبع ولقد يثير الأسلوب فى الأدب العامى ما يثيره فى أدب الفصحى فهل ترانا نحكم به أم بالمحتوى أم بهما كليهما ؟

أسرف نقاد الأدب وعلماء البلاغة ، العرب والأوربيون فى مناقشة هذه المسألة ، يتعصب البعض للأسلوب فيجعلون المحتوى فى مقام التابع والثانوى ، ويتعصب آخرون للمحتوى فيجعلون الأسلوب مجرد أداة تابعة للمعنى .

ومن المتعصبين الأسلوب أبو هلال العسكري الذى يقول بأن قيمة الأدب توزن بميزان المعانى فتلك « يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى وإنما هو جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهاؤه ونزاهته وتقاؤه وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه » .

وروجر فرأى الناقد الإنجليزى المعروف ومؤسس مدرسة « ما بعد التأثرية » التى راجت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى يقول :

---

(١) لا يبنى ذلك أن بعض النماذج الأدبية الشعبية لها أصول مثقفة أو احتمال أن يكون أصلها الأول فصيحاً .  
المؤلف



« أريد أن أثبتين مهمة المحتوى بالنسبة للشكل وأنا الآن أكون نظرية أرى فيها أن المحتوى ليس له عمل سوى توجيه الشكل وأن كل صفة جمالية أساسية تتركز في الشكل الخالص واعتقد أنه متى كان الشعر على درجة كافية من التركيز أعاد الشكل تكوين المحتوى ومعنى هذا أن يصبح الشكل الهدف الوحيد للفنان » .

ومن ناحية أخرى ظهرت آراء معارضة لتلك . مؤداها التفسيح للمحتوى كي يتحرر من الشكل . باعتبار أن القيم الجمالية لأى عمل فنى كامنة في المحتوى لافى الأسلوب . وهذا المذهب يطبقونه فى الأدب والفنون عامة حتى الفنون الزخرفية ذاتها .

ولكن البعض الآخر يلائمون بين العنصرين فيقول بشرين المعتمد أن البلاغة مطابقة الكلام لمقتضى الحال وأن المعانى لا تشرف بأن تكون من معانى الخاصة ولا تنضع بأن تكون من معانى العامة وإنما مدار الشرف على الصواب وما ينبغى لكل مقام من مقال فالأسلوب والمعنى إذاً مدار بلاغتهما معاً مطابقة الضرورة والمسألة عندنا أن البلاغة لا تتم بالملاءمة بين الأسلوب والمحتوى وحدهما لأننا لو اقتصرنا على ذلك أقننا ميزان تقدنا على ما يسمونه بالحقيقة الأدبية أو ما يسمونه بالأدب فى ذاته — وخطر هذا المذهب أنه يحجر ذوقنا ويقيدنا إلى سلاسل من القواعد الموضوعية فى الأدب باعتباره شيئاً منفصلاً تماماً عن غيره . فى حين أن الأدب نتاج اجتماعى . ومؤدى هذا القول هنا . أن أثره فى تقوسنا لا يتم بالملاءمة فحسب بين أسلوبه ومحتواه . بل أنه يتم لانفعالنا نحن به . يتم لإكفائه ضرورة فنية عندنا . ولإرضائه وجداناً جمالياً هيأته لنا ظروف حياتنا . . . .

ومن ثم فالعبرة عندنا بما يوقعه ذلك الأدب فىنا نحن . أى العبرة بالأثر

النهائي فينا . وليس شك في أن هذا الأثر النهائي توحيد للجمال في الأسلوب وفي المعنى وفي استثارة نوازعنا الشعورية وفي أكفاء بعض ضروراتنا كأعضاء في مجتمع معين نعيش حياة معينة وفي حقبة تاريخية معينة .

ولكن قد يقال بأن هذا الليزان النسبي لا يفسر لناسب إعجابنا بأدب سابق في أسلوبه ومحتواه ومنزاه على حياتنا بفترة طويلة والحق أن هذا الميزان النسبي يعطينا أيضاً العلة لهذه الحالة ، فالذي يعجبنا اليوم في أدب مجتمع سابق علينا بكثير هو توحيده للاضداد . ثم التعبير عن الحقيقة الموضوعية تعبيراً جميلاً ، ويدخل في الحقيقة الموضوعية كما قلنا من قبل الوهم والتصوفات إذ هي أيضاً جزء من الوجود .

والخلاصة أننا نقيس الأدب بمقياس نسبي يتأثر بالحقبة التاريخية التي تم فيها هذا الأدب أو ذاك ، وبالجمهور الذي يعبر عنه ، ونقيسه كذلك بمقياس جمالي . . .

\* \* \*

وسوف نتعرض بالدرس الأسلوب والمعنى وأيضاً للإطار الحضاري والاجتماعي وللتقاليد والعادات ، أي أننا نتعرض للأدب في ذاته وفي وسط محيطه الاجتماعي .

لكن ينبغي لنا أن نشير إلى ما يأتي على لسان العامة ، دالاً على الأدب الشعبي ، فهم لا يستخدمون لفظة الأدب ، في معنى فن القول ، وإنما هم يستخدمون كلمة « فن » وحدها ، ويكتفون بها . وهذا الفن ، فيما تصوره « المواليا » — على سبيل المثال — هو عملية إبداع استثنائية تواتي قلة موهوبة ، وتقتضيهم جهداً ، وعناءً ، وعطاء هذا الفن ، نادر المثال ، وليس عطاء مبدولاً في كل وقت وللناس جميعاً ، وإن هذا الفن يكتسب قيمته من عراقة وينتحل مكانة من حكته .

وإذا سألتنا أنفسنا : ما هي خصائص الأدب الشعبي ؟ وجدنا أن أبرز خاصية فيه هي تركيبه بحيث يسهل اكتنازه في الذاكرة ويسهل على جمهوره روايته وإنشاده وعلى مستمعيه متابعته والتكرار يكون بالكلمة أو بمقطع منها ، وبالعبرة . والمقطع من الأغنية والنغم الموسيقى والمعنى والصورة اللفظية .

الأغنية التالية يؤديها فرد يعمل بالشادوف يكرر المرد فيقول :

جرحى من المي	مكران على <sup>(١)</sup>
مكتوب ياناس	من الجدم للرأس
كتبوا سيدى	ونا إيش بيدى
جرحى من ألى	مكران على
روح يامزين	دا جرح معين <sup>(٢)</sup>
مجروح يابيض	بسلاح حديد
جرحى من ألى	مكران على
كوانى البين	بدل الكي إثنين
جرح الجياد	عيان ياوлад

والمثل التالى من فرع آخر غير أغاني العمل ، فهو أغنية ترحيب بالضيوف

يتكرر فيها الصدر من الشطرتين :

جطعت أنا لوراج للى يحبنا	ون كان حبيب لنا يحضر عندنا <sup>(٣)</sup> ✓
جطعت أنا لوراج لوادى سوان	ون كان حبيب لنا يحضرنا جوام <sup>(٤)</sup>

(١) كنا دوننا جميع النصوص كما تنطق أثناء أدائها ولكن تيسيراً على القارئ قربناها .

الى الكتابة الفصحى قدر الطاقة . (٢) معين أى عميق .

(٣) لوراج : الأوراق . (٤) سوان : وادى أسوان تنطق مدغمة .



جطعت أنا لوزاج للى حبنا      ون<sup>(١)</sup> كان حبيب لينايحضر عندنا  
يا مرحبا بضيوفنا اللي جونا      حصلت لنا البركة وشرفونا  
ونقرش لهم فرش حرير من جصب

\* \* \*

وإليك أغنية أخرى يؤديها العروس فتستنفذ معظمها في تريد بضع كلمات  
ومعان قليلة :

ومليت لو الجلاء      من لبن البجر<sup>(٢)</sup> ✓  
ولا عايز الجلة      ولا لبن البجر  
ولا عايز إلا أنتي<sup>(٣)</sup>      يا ضى الجمر<sup>(٤)</sup>  
ومليت لو الجلة      من لبن الجاموس  
ولا عايز الجلة      ولا لبن الجاموس  
ماعايز إلا أنتي      يا ضى القانوس  
ومليت لو الجلة      من لبن الجمال  
ولا عايز الجلة      ولا لبن الجمال  
ماعايز إلا أنتي      يا ضى الهلال  
وحياتك يايا      ماناخذ إلا دا  
دا جدع شملول      كباد العدا

\* \* \*

---

(١) ون : وإذا .      (٢) لبن البقر  
(٣) إلا أنت      (٤) يا ضى القمر وتنطق مدغمة .

يرجع التكرار في الأسلوب الفني إلى أن فنون الأدب الشعبي جميعاً تركز في قواعدها على أغاني العمل — وتلك أنشئت لتوجد انساقاً بين الحركة الجسمية المتكررة وما يصاحبها من نغم ولفظ ثم إن الكلمة الشفاهية تحتاج إلى التكرار لتثبيتها في الذاكرة على خلاف المطبوعة والمكتوبة التي يرسبها التدوين .

وقد لاحظ أيورى سوكولوف<sup>(١)</sup> أن التكرار يسود أغاني الفلاحين حتى بعد الاستغناء عن الأدوات البدائية التي تستلزم أغاني التكرار وذكرت مارجريت ميد<sup>(٢)</sup> أغنية زواج شعبية من أعالي غينيا الجديدة لا تخرج عن وحدتين أو ثلاثة من حيث التركيب اللفظي ومن حيث المعاني .

ويبدو من أغاني البدو الرحل في الصحراء الغربية التي جمعناها ومن بكائيات نساء شمال أفريقيا التي قرأنا بعضها ، أنها كأغانينا وبكائياتنا من ناحية التكرار . ويفسر البعض ظاهرة التكرار هذه بأنها نتيجة نفسية وآخرون قالوا أنها نتيجة محصول الفلاحين الفني الضيق في درجاته وأبعاده مما هو منطقي مع المجموعات البشرية المتأخرة ، ويكفينا الرد على أولئك وهؤلاء أنه بفرض صحة تفسيرهم تبقى المسألة حيث بدأت فإذا كان التكرار ظاهرة نفسية أو ظاهرة لحياة ذهنية واجتماعية بدائية ، فلماذا يسود التكرار الأدب الشفاهي في المجتمع الزراعي ، ثم لماذا يتركز في أغاني العمل خاصة والأغاني والبكائيات عامة ولا يتركز في فنون الأدب العامي الأخرى التي قد تواخى الشعر والأغاني من حيث القدم ؟

غير أن من قرأنا لهم من دارسي الأدب الشعبي يميلون إلى استهجان التكرار وهم في هذا يتفاضون عن الضرورة التي أوجدته ، ضرورة أغنية العمل ورواية الشعر الشفاهي بتصد أن تستوعبه الذاكرة .

\* \* \*

---

(١) صفحة ٢٨٩ من كتابه « القولكلور »

(٢) ص ١١٧ من كتابها « زيارة إلى أعالي غينيا الجديدة » .

وننتقل بعد ذلك إلى الحديث عن السمة الثانية وهي الميل الظاهر إلى تحويل شكل الكلمات والخروج بها عن أصولها المرعية في العامية الجارية . أنظر إلى الموال التالي كيف يجعل كلمة « شافاني » على أربعة معان مختلفة فهي بمعنى « عالجنى » « وشفيت » و « ورأى ابنى » و « ويرانى » على التوالى ، وهي إما كلمة محورة ، أو كلمتان مدغمتان :

وكان جرى إيه لو الطيب جه لحد البيت وشافانى<sup>(١)</sup>  
دنا كنت خفيت ورديت مثل عادانى وشافانى<sup>(٢)</sup>  
إلا طيب ندل جآ لحد البيت وأنخى وشافانى  
دنا جدع جد فى وسط الرجال معدود  
والجرح سالت مدتو جارية ومعدود<sup>(٣)</sup>  
وآدى طيب لجراح فكر الدوا المعدود  
والرب موجود عالم بحالاتى وشافانى

والشاعر استخدم فى الموال السابق كلمة معدود ثلاث مرات متواليات بمعنى « مقدم معروف » و « مع الدود » « والمهم » .

\* \* \*

وشاعر آخر يتصرف بكلمة « مر » فيجعلها على أربعة معان متوالية فهي بمعنى « مضيت » ثم « مرا » ثم « مر » ثم « العمران » .

---

(١) استعمل الشاعر هذه الكلمة ممدودة المقطع الأول فى حين أنها مقصورة فى اللغة الجارية .

(٢) غير الشاعر كلمة « شفيت » بكلمة جديدة من ابتداعه هي « شافانى » .

(٣) مدتو : صديده



ليه يا زمان الصفا جولى عيش مريت<sup>(١)</sup> .  
من بعد ما كنت حلو الطعم لى مريت<sup>(٢)</sup> ؟  
ياما رأينا يا صفا يادهر معمرت<sup>(٣)</sup>  
كانت الأحبة لهم فى حينا نادى  
خت الأسودا واللى خدهم نادى<sup>(٤)</sup>  
وأصبحت مفرد عليل الجلب وانادى  
يا دهر عمر جموع نادى ومعمرت<sup>(٥)</sup>

وهنا استخدم منشئ الموال كلمة نادى بمعنى « نادى » ثم « صبح » ثم  
« أنادى » .

\* \* \*

وانظر إلى « الواو » التالى كيف يلعب ناظمه بكلمة « جول » أو جزءاً  
من كلمة « قلة » .

خايف أجولاً يجولاً  
والجلب مشغول وخايف  
ابحى جولى لو يا جوله  
حين توردى على الشايف<sup>(٥)</sup>

---

(١) هذه الكلمة نفهم على أنها بمعنى مضيت أو صرت مرأ .

(٢) هذه الكلمة مركبة من « مع » ومن « مريت » وتلك تحوير كلمة مر .

(٣) الأسود : السباع .

(٤) (معمرت) مركبة فى الأصل من كلمة « مع » وكلمة « عمرانى » التى حورها الشعاع فجطها ،

« عمريت » وادعها فى الأولى .

وهذا الإبتداع المسرف في شكل الكلمات شائع في الموال الصعيدي خاصة وفي أغاني « التخمير » الدينية وهو على — آية حال — نوع من المهارة عند جمهور الأدب الشعبي ، يؤاخي الأسلوب المعنى في الغز .

ومن سمات الأسلوب الفني ذبوع البيان فيه ، ليل الفلاحين إلى الرمز دون التقرير ، والتلميح دون التصريح ، والكناية دون الإفصاح ، ومرد ذلك إلى طول ما اضطرتهم حياتهم إلى مداراة أهل السلطة وستر معانيهم عن المستبدين ، ثم تقبل الخوارق مما يستبج كثرة التضمينات الأسطورية والصور البارعة في مآثوراتهم تظهرنا على اختمار تجاربهم الفنية ونضجها المشهود .

انظر إليهم يصورون الجائع الذي يفتح فمه كأنه يريد أن يلتهم الناموس لأنه لم يجد شيئاً آخر سواه فيقولون « إناوب على الناموس » ويصورون تضاءل الجبان بقولهم « إدارى فى ضلي صباغة » ويسخرون من الخائب في رسمونه صورة ( كارتكاتورية ) فائقة فيقولون « طلع قناه يقمر عيش » أو يقربون إليك سوء الطالع بذلك الحلاق الذي أول ما فتح دكانه جاءه أقرع « مزين فتح بأقرع استفتح » ويشيرون إلى قوة العادة بمآثورهم « حمار الغازى يرأس ديله » لكثرة ما اعتاد معاشره الراقصين أو يقولون « يموت الزمار وصباغة يلعب » ولييان شدة التوافق « ماللحب المسوس إلا كيال أعور » ولشدة التنافر الأمثال التالية الساخرة « أعى وعامل صراف » و « عورة ودخلتها الضهر » و « أخرب وعامل قاضى » و « زبال وفى أيدى وردة » و « أحذب ويتشقلب » وللتعجيز يقولون « ماتكسر مكسور ما تاكل كل لما تشبع » ويكونون عن الماكر « يوديك البحر ويرجعك عطشان » وللقاضى الظالم « يفتى ع الإبرة ويبلغ المدرة » ويسخرون من الثقلاء بمآثوراتهم « أبرد من اللى يستخدم النحو فى الحساب » و « أبرد من يخ »<sup>(١)</sup> .

---

(١) « يخ » كلمة تركية معناها تلح .

والقصة الثالثة هي وفرة الإشارات الأسطورية والقصصية التي يختزلون بها معاني كثيرة معروفة ويستحضرون بها محفوظات من التاريخ الأسطوري والاجتماعي فالذي يريدك على أن تصبر على ما تكره يتمثل بأقوالهم : « اصبر صبراً يوبلاً » وفي المکتوب « و « صبر صبر الأنبياء » و « اصبر صبراً يوب علي مبتلاه » وقصة أيوب وصبره على جراحه التي لم تندمل والتي كان — كما يقول العامة — يعالجها ؛ « صبر أيوب » ذائعة لديهم ، يكفي الشاعر أن يبلغك شيئاً من عظم بلواه بأن يقول لك أنه الثاني بعد أيوب :

غريب يا ولداه عن أهلى وخلانى  
غريب يا ولداه كان حبي غزال هانى  
راح ليه حبيبي وليه يا رب خلانى  
دا الظالم اللى صبح بحرى ونا جبلى<sup>(١)</sup>  
كم شب شملول رماه البين من جبلى<sup>(٢)</sup>  
أيوب لما ابتلى واحد ونا التانى

وهذا عاشق ينذر بأن يأتي العجب العجيب حين يلتقي بحبيبته فيجتزىء  
بالإشارة إلى « عنتره » . عن الإطالة والتفصيل . وعنتره في المفهوم الشعبي  
شخصية فارس خارق القوة والشجاعة عنيف الحب والبغض — وقد نظمت الأبيات  
التالية — منذ أكثر من مائة وسبعين عاماً :

طول الليالى لم ينقطع نوحى



على غزال مفرد وخذ <sup>(١)</sup> روحى  
ندرن عليها ون أتي منحبو <sup>(٢)</sup>  
لعل عمائل ما عملهاش عنتر

وشاعر ثالث يود أن يوهم المستمع بأقدمية تقدير الرزق على الإنسان، فيختار شخصية يربطها المفهوم الشعبي بالأزل ذاته، فيقول إن الرزق مقسوم «ومن أيام ثمود أو عاد».

— الصبر طيب ولو كان مر نصبر له  
وللى أكل حلو أو كل مر يصبر له  
واجب علينا لحكم الله نصبر له  
والصبر عجبو <sup>(٣)</sup> فرج أحلى من المنعاد <sup>(٤)</sup>  
— والرزج ما هوش بكثر الجرى دا أو عاد  
كلام بترتيب من مدة سمود أو عاد  
واللى انكتب ع الجين لا بد نصبر ٤

كثيراً ما تتضمن التشبيهات إشارات إلى الأولياء والأقدمين والمهرجين وشخصيات الجان والملائكة فالذى يستبد به الغضب يوصف بأنه «متعزرن» أو «طالع عليه عزرائين» والذى يصرفه الغضب إلى أعمال خرفاء يقولون عنه «شابل» شهورش «الطاغية» زى فرعون «والفعل منه» يتفرعن «والحكم الأرعن» حكم قراقوش «والحمل الثقيل» متعنتر «نسبة إلى عنتره والقطاط الذى يسند

(٢) من نخبه

(٤) الشهد

(١) خذ : أخذ

(٣) آخره

ثدى المرأة « عنترى » وكذلك الصدار يابس الطفل الصغير ، وأقدم مقبرة  
فرعونية فى جنوب أسيوط يكى العامة عنها : « اصطبل عنتر » والرجل ذو  
الفتوة « زى عنترة » أو « ابن شداد » والكريم « زى السيد البدوى » ومن  
ينوء بالمستوليات « شيال الجمول يا متولى » والقادر « زى أبو زيد طرقة كلها  
مسالك » والنامة « مثل حراة البسوس » والجمعاع « زى أمشير أبو الزعابير »  
والمهرج « زى جحا » أو « زى أبو نواس » .

على أن الشعر الشعبى يقسم كثيرا بإيراد التفصيلات . فلا يكتفى فى صورته  
الأسلوبية بالخطوط العامة ؛ أو البارزة ؛ وإنما يسرف فى رسم دقائقها .

أنظر إلى البكائية التالية كيف تلجأ ناظمتها إلى رسم صورة الشابة : شعرها  
المفروق الذى كانت تجمعها فى ضفائر حيناً وترسله أحياناً ، وتشبك بمشبك  
عليه نقوش لم تنسها الناظمت ، وكيف أن ثوبها من حرير معين وعليه رسوم  
معينة وذلك الخضاب الذى كانت تستخدمه فى حياتها . والعطر الذى كانت  
تضع به ، ثم أجزاء جسمها من جبين وضاح ووجه حلو القسما تتناوله  
البكائية تفصيلا ، ورقبة « مثل كوز الفضة » وصدر وافرو جسم رائع ، كل ذلك  
تريد به الباكية أن تستحضر صورة لاقطة مما نسميه بالصورة البلاغية الفتوغرافية  
أى الجامعة لأدق التفصيلات بهدف تجسيد جمال المرأة ، وتعميق الحزن على  
فقدانها .

تبدأ البكائية برباء أم الشابة المتوفاة أن تساعدنا - كما دتها فى التجميل :

وألف لك	شعرك	وارخى الصغيرة وراء ضهرك
عيني تجول يا بنت من نضرك	والعين بكابة على عدمك	
وألف لك	رأسك	وارخى الصغيرة وراء أكتافك
عيني تجول يا بنت من شافك	والعين بكابة على فراجك	

وأحط لك دبوس وارخي الضفيرة على حرير منجوش<sup>(١)</sup>

رحتى بشوج الفرع ما شفتوش

واحط لك دبايس وارخي الضفيرة على حرير مناویش

رحتى بشوج الفرع ما شفتيش

وألف لك عندي<sup>(٢)</sup> وارخي الضفير على حرير وردى

رحتى بشوج الفرع ما شفتى

وألف لك يبيتي وارخي الضفيرة على حرير زبتي<sup>(٣)</sup>

رحتى بشوج الفرع ما ريتى

وعلى هذا النحو تمضى البكائية فتذكر بريق الحلق ثم تصفه ؛ وحمرة الخد عليه الخال ؛ والوشم الأخضر على ذقنها ، والرقبة المشرعة الخ .

\*\*\*

والأغنية التالية مما يؤدى للعريس قبل « الدخلة » وفيها ترسم الزوجة صورة « طاقية » أهدتها له وزخرفتها بطراز شعبي يجمع إلى رسم الساقى ، أعواد الملوخية والفراخ ، وسواقي الهواء ، والبنيات الجيلات البيض والحبشيات ، فأنت ترى الشاعرة لم تعن بالتعبير عن هذا الطراز فى عمومته ، ولم تصفه وصفا إجماليا أو تدل عليه بعبارة فنية ملفوفة ، وإنما هي قد أعطتك عناصر الزخرفة تفصيلا .

على جبين المجمع . شفت طاجية فيها جميع الولاد حتى المخرجية<sup>(٤)</sup> ✓

» » » » » الخضار حتى الملوخية

» » » » » الفراخ من كل عتجية<sup>(٥)</sup>

• (١) حرير مزركش وغالبا ما يكون أحمر اللون . (٢) ( عنادى ) : سوار .

(٣) أغلب الظن ان ناظرات البكائية اخترعن هذه الكلمة ليوازنها بكلمة « زبتي »

فى الشطرة التالية (٤) المجمع : العايق (٥) سمينة ناصجة



على جبين المجمع شفت طاجية      فيها سواجى الهوا تنعر بلامية  
 »   »   »   »   »   فيها جميع البنات من كل شلبية ✓  
 »   »   »   »   »   الجوار من كل حبشية

وعندنا أن الأدب الشعبي لاتعاب فيه تلك الخاصة التي تظهر أكثر ما تظهر  
 فى البكائيات والأغاني العائلية ، يرمى بها الأدباء إلى تجسيد معانيهم وتشخيصها  
 على نحو واقعى واستثارة الانفعال فى نفوس السامعين .

\*\*\*

يبد أن الأسلوب الفنى قد بلغ مدارج عالية من رفاة التركيب والتنظيم خاصة  
 فى « الواو » أو الموال الأحمر الصعدي ، بل وفى بعض أغاني المناسبات العائلية  
 التي تعتبر أدنى مراتب الشعر الشعبي وأقلها حظاً من الصناعة البلاغية .

هذه عروس مشتاقة إلى زوجها المسافر تغنى له ، فتقول بأنها تراه وتمسه  
 وتشمه فى كل شيء حولها ، فالييت يذكرها به والفراش لاتقربه لأن حبيبها  
 نام فيه ذات يوم ، والفناء لا تنزل إليه فصورته وهو يسوس حصانه هناك عالقة  
 بخيالها ، والكحل لاتمس له لأن سواد عينيه فى سواده ، والقل لاتقطعه لأن بياض  
 جبينه فى بياضه .

هذه الصورة لزوج فانية فى حب زوجها ، صاغت المرأة الصعديّة نفعا رقيقاً :

يا	الجصر <sup>(١)</sup>	دا	ما	طلعو <sup>(٢)</sup>	كان	حبيبي	فيه
يا	لقرش	دا	ما	فرشو	نام	حبيبي	فيه
يا	لحوش	دا	ما	نزلو	سايس	حصاته	فيه

(١) هذا القصر (٢) لأصعد إليه .

يا لكحل دا ما كحلو<sup>(١)</sup> سواد عيونه فيه  
يا لقل دا ما جطفو<sup>(٢)</sup> بياض جبينه فيه  
يا لبحر دا ما شربو سافر حبيبي فيه  
والجمح<sup>(٣)</sup> دا ما انفضو والطين ما نجيه<sup>(٤)</sup>  
ياما أعملى لى سلوك دهب<sup>(٥)</sup> أغربل لحبيبي فيه

وأنت ترى الشاعرة قد لزمت كلمة « حبيبي » فى كل بيت من الأغنية ،  
وكررت معها بعض كلمات قليلة ، ولكنها ركبت صورة عامة تتعمق الوجدان .

\* \* \*

وانظر إلى هذه العاشقة — أو العاشق — كيف تؤثر حبيبها المهاجر إثارة  
جَمِيلًا ، فتبدو به بالعتب الرقيق على هجره ولا تتخرج من إعلان غرامها به الذى  
بلغ حد الجنون ثم تسأله ما الذى أساءه منها ؟ ولا ترد على سؤالها وإنما تتبعه  
بدعاء أن يهنأ بغرامه الجديد ما دام يحده حلوًا وما دام قد انفض حبها من قلبه بـ  
كل ذلك فى أسلوب رقيق لا تألفه فى لغة الصعيد الجارية الخشنة :

يمسيك بالخير يا جنى على جنى<sup>(٦)</sup>

يا عز الحبايب<sup>(٧)</sup> وإيش كان جرى جرى منى ؟

إن كان سوانا حلى وانفض أنا عنى<sup>(٨)</sup>

الله يهنيك بيهم ونا يعاونى<sup>(٩)</sup>

(١) لا أكتحل به (٢) لا أنطفه (٣) الجمع (٤) لا أنفيه

(٥) الترميل

(٦) يأسبب جنون غرامى .

(٧) الأحباب

(٨) و (٩) إذا كان غيرى قد حلاك حبه

وانفض قلبك عنى إيانى أدعو الله أن يمتك بهم وأن يعينى على بلواى

وانظر كيف جمع الشاعر في البيتين التاليين صورة مركبة من عناصر عدة فهو يقول إنه نائم « من الغلب والبين » يسفح الدمع كأنه أسير ، ولا يستطيع الفكك منه لأنه سفينة أطاحت بها الأنواء على صخرة ناتئة الشعاب فتشابك حطام السفينة مع شعاب الصخرة .

وليس أعنف من صورة الأسير يبكي أثناء نومه على غير إرادة منه ولا أشد دلالة على الأسر من السفينة ترميها الأنواء في فك صخرة عاتية فلا هي أراحتها بأن أراحتها في القاع ، ولا هي قد بلغت بها الشاطئ ، ولا ظلت تفتاشها الأمواج .

نائم من الغلب والبين كأسير يبذل دموعه  
بحيث<sup>(١)</sup> شبه مركب بهلين<sup>(٢)</sup> ع الشعب طاحت جلوعه

واقفن ناظمو الموال في تلخيص صورة الحب المهاجر أيما افتتان فالشاعر يصفه بذلك الذي جرحه ثم نسيه بعدما أسال دمه :

يارب صاحب أمانة نعلو مرسال ✓  
للى جرحنا وبعد الدم لم يسال<sup>(٣)</sup> ✓  
سايح عليك النبي لم تجطعوا السلسال<sup>(٤)</sup> ✓  
خلو جناة<sup>(٥)</sup> الوداد ييناتنا تجرى  
والله النبي ع الصحابة كل يوم يسال<sup>(٦)</sup>

وغالباً يجري الحوار في الموال التقليدي على صور بيانية جميلة ، فالشاعر

---

(١) أصبحت : بقيت . (٢) له هلين . (٣) لا يسأل  
(٤) لا تقطعوا خيط الود (٥) قنات (٦) يسأل .

فيما بعد يناجي باب بيت حبيبته فلا يلجأ إلى النغم الخطابي thetorique المعروف في شعر مناجاة الأطلال من أدب الفصحى وإنما يكسب الباب شخصية بشرية فيجعل له مشاعر ويجعله يقاسمه السرة بقرب الجميل ، ولا يتعد كثيراً عن واقع نعرفه عن المرأة الفلاحة المحتجة فالصق الأشياء بسر غرامها الأبواب المغلقة والنوافذ الموصدة وانظر إلى الباب كيف يعتذر عن عدم البوح بسر هجران الحبيب بأنه يخشى إن هو فضحه أن يحفوه الجميل فلا يعود يلصق خده الناعم بألواح ولا يقرب وجهه لينظر كمادته من بين تلك الألواح — هذه الصورة مستمدة من واقع ملموس ومع ذلك فقد صاغها الشاعر ضمن صور الحوار الأخرى فكأنها جديدة علينا :

يا باب جولى على أول ما صاحبك<sup>(١)</sup>  
يا باب جلبي<sup>(٢)</sup> أنسلى من هجر صاحبك  
يا باب أنا كنت جاى مع صياح الديك  
يا باب أنا كنت ناوى أخلك ورميك  
يا باب أنا كنت أخلك سبتك  
ما جال الباب خلى العجل<sup>(٣)</sup> ساكن فيك  
ويش يعمل الباب لما صاحبه جافيك<sup>(٤)</sup>  
ما جلت يا باب جاك خفسة بفتحك  
عيون حبيبي تراعى من بين ألواحك  
ما جال الباب ونا مالى تعاتبني  
ويش يعمل الباب لو صاحبك يهاجرني

---

(١) معنى البيت : إحك لى قصة ( معرفنا ) الأولى  
(٢) قلبى (٣) العقل  
(٤) جاف لك .



ما جلت يا باب دنا ضيغت عليه مالى  
وليه ماجيلت <sup>(١)</sup> الجميل بدرى وهو مالى <sup>(٢)</sup>  
دا مكحل العين هزاز البزاز مالى <sup>(٣)</sup>  
جسمن <sup>(٤)</sup> بجي لحسنه وين ماوفا وعده  
لغمض <sup>(٥)</sup> عيونى على حسن الجميل وحده  
وأحب غزال الفلا واصرف عليه مالى

وعلى هذا النحو تتنوع الصور والأساليب البلاغية فهى رقيقة غنائية فى العتاب والحب والبكائيات ، ومجملجة نغمة متتابعة النبض العنيف ، فى وصف المعارك بحيث تستأهل أن ينطبق عليها قول ابن الأثير <sup>(٦)</sup> « إن ألفاظها » تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البصر ، كالألفاظ الجزلة تُخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار ، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج .

---

(١) و (٢) ولماذا لم أقابل الجميل فى الصباح الباكر وهو يعلأ جرتة (٣) إنه مكحول العين ؛ مشدود الثديين يهتزان ، ممتلئ الجسم وانفرد (٤) تسما (٥) لأغمضن (٦) صفحة ٩٦ من « المثل السائر » .

# الباب الثالث

## الأدب الشعبي في أطواره الحضارية

« إن الحضارة الإسلامية التي أوجدتها حماسة  
النبي الدينية قد استوعبت خير ما في اليهودية والعلم  
اليوناني وحملت معها إلى ذلك تراث الهند وفارس  
وكثيراً مما قبسته من الصين الحافلة بالأسرار » .  
الكاتب الإسباني بلاسكو لوباز  
في مؤلفه « في ظل الكاتدرائية »

الأدب الشعبي ، أسلوبه ومحتواه ، حصيلة حياة عريقة عاشها الشعب ،  
وحضارات مختلفة درج فيها ، وإذا كنا نؤرخ لأدبنا الشعبي الشفاهي - باستخدام  
العامية العويبة في مصر - فالواقع أن جذوره أقدم من ذلك بكثير ، وأنها ترجع  
إلى الأدب الشعبي المصري الفرعوني القبطي في أطواره السابقة .

وكما أن العامية ثمرة تفاعل بين اللهجات العامية القبطية والبدوية . ثم هي قد  
استوعبت إصطلاحات ومفردات ومعاني شرقية وأوربية ما برحت تستوطن مصر  
منذ ما شق العرب الطريق لالتقاء تلك اللغات حتى يومنا هذا ، فكذلك الشأن  
في الأدب ، هو ثمرة تفاعل بين آداب تلك العاميات ؛ القبطية والعربية والشرقية  
ولكن هذا القول قد يقودنا إلى الخطأ لو أننا اقتصرنا عليه ، فالأدب ليس تفاعلاً  
فحسب بين آداب مختلفة ، وإنما هو أصلاً تعبير عن الحياة الاجتماعية هنا خلال

تطورها ، وفي مختلف مراحلها ولذلك ينبغي أن نلم به وسط الحضارات المختلفة  
ووسط إطاره الاجتماعى .

\* \* \*

عند ما غزا العرب مصر عام ٦٤٠ م ، وجدوا بها حضارة قبطية يونانية  
فرعونية ، والحق أن التأثير المتبادل بين الحضارتين المصرية والإغريقية ذو خطر  
فيهما وذو تاريخ سابق على الفتح الإسلامى ، فقبل ألف عام من الميلاد سمح الفراعنة  
للإغريق بإقامة محلاتهم فى مصر ، ونشأت علاقات إقتصادية وسياسة قوية بين  
البلدين ، وخضعت مصر للحكم الإغريقى زمنًا وللحكم الرومانى زمنًا آخر ، وقامت  
فى الإسكندرية منارات للعلم والفلسفة الإغريقية ومكتبة عظيمة <sup>(١)</sup> واستقر  
بمصر سادة من الإغريق والرومان وجند مرابطون ، وكان لذلك كله أثر فى الفن  
والأدب والحركة الفكرية على السواء .

ولكن البعض يسرفون فى تصوير أثر الإغريق فى الحضارة المصرية  
وبعض أساتذة الجامعة يجعلون لذلك الأثر المكان الأول ، ويقيدون روح الحضارة  
الإسلامية بموقفها من التراث اليونانى ، وفى هذا يجرى هؤلاء المفكرون على  
مذهب المستشرقين <sup>(٢)</sup> وعلماء الحضارة من الأوربيين الذين يؤكدون فى إسراف  
مكانة التراث الإغريقى ليدلوا على أن العناصر الفعالة فى الحضارة كانت أوربية ،  
والذين يلح نفر منهم مسرفين أيضاً فى تأكيد خطر الحضارة الآرية لا إظهاراً  
للحقيقة ولكن تدليلاً على أن الحضارة البشرية هنا أيضاً ترجع عناصرها الفعالة  
إلى أسلاف الأوربيين .

---

(١) راجع Papyrus grecs d'epoque byzantine No. 67295-G. Maepero  
ومن ٢٥ من كتاب A History of Egypt Under Roman Rule-J C. MILNE  
(٢) أنظر مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوى س ه الى س ك من كتابه ( التراث اليونانى  
فى الحضارة الإسلامية طبعة ١٩٤٠ ) .

يبد أن إسراف هؤلاء لا تقاس خطورته بالنسبة لرأى من يتعصبون ضد كل ما هو أوروبى ، أولئك الذين يريدون أن يلخصوا تاريخ البشرية وأمجادها فى مصر الإسلامية أو فى الشرق الإسلامى وحده والذين ينفون - فى سخر شديد - حقيقة تبادل التأثير بين تلك الحضارات والثقافات .

على أية حال ما يهمنى هنا هو الإشارة إلى أثر تلك الحضارات فى الأدب الشعبى . ومن ثم نعيد القول بأن أدبنا الشعبى منذ ما نشأ بالعامية العربية أدب السودين وهؤلاء كما قلنا هم أهل مصر الأصليون والقبائل البدوية التى جاءتنا واستقرت مع المصريين وكان حظها من السيطرة قليلا وأما أهل مصر عند الفتح الإسلامى فيصفهم المقرئى بأنهم كانوا على قسمين متباينين فى أجناسهم وعتائدهم :

« أحدهم أهل الدولة وكلهم روم من جند صاحب القسطنطينية والقسم الآخر عامة أهل مصر ويقال لهم القبط وأنسابهم مختلطة لا يكاد يتميز منهم القبطى من الحبشى من النوبى من الإسرائيلى الأصل من غيره وكلهم يعاقبة فمنهم كتاب الملكة ومنهم التجار والباعة ومنهم الأساقفة والقسوس ونحوهم ومنهم أهل الفلاحة والزرع وأهل الخدمة والمهنة » .

ومؤدى قول المقرئى هذا ، أن قبط مصر عند الفتح العربى ، كانوا يشكلون الطبقات الشعبية المستعبدة من فلاحين وأهل الحرف اليدوية ومن كتبة وصغار رجال الدين وكانوا مغمورين لا تكاد يتميز منهم المصرى الأصل من النوبى من الإسرائيلى ، بل هم جمهور غفير متماثل الصفات ، فى الدرك الأسفل من مدارج الحياة ، ثم نجد المقرئى فى غير هذا الموضع وكذلك ابن أياس بل وعبد الرحمن الجبرتى يتواترون الوصف لهذا الدرك الأسفل فإذا صورة المقيمين



عنده ، صورة رقيق الأرض ، يتصرف فيه سيده كيفما شاء ، فله ( الحق ) في أن يسوطه ويحبسه وليس خارجا على حقه أن يقتله .

والفكرة الدائنة في الأوساط العلمية الجامعية هي التسليم باكمال الإقطاع آنذاك ، بل ومن الباحثين<sup>(١)</sup> من يرى أن مصر الفرعونية ذاتها شهدت الإقطاع وخاصة منذ الأسرة الخامسة .

على أن الجدل حول تحديد مراحل المجتمع المصرى لم يزل في إبانته وذلك للتعارض الشديد بين النظرة المادية في تفسير التاريخ والنظرة المثالية ، فالأولى تفرق بين العهد العبودى والعهد الإقطاعى ، ويرى جمهور أنصارها أن مصر الفرعونية لم تشهد الإقطاع وإنما شهدت العهد العبودى وأن الإقطاع لا يمكن الجزم به في مصر قبل انحلال الدولة الإسلامية أى قبل قيام الحكم الملو كى الأول .

وأيا كانت نتائج الجدل فالمسلم به<sup>(٢)</sup> أن العرب حين فتحوا مصر وجدوا بها أراضى واسعة يملكها أفراد قلائل من الأمراء أو كبار القادة والاكليروس ووجدوا غالبية قبط مصر لا يكادون يملكون شيئا وعليهم إلتزامات ثقيلة يؤدونها للدولة ولهؤلاء النفر القليل من كبار الملاك .

ولقد أزهق الحكام جمهور المصريين إرهابا شديدا فهذا بطر<sup>(٣)</sup> مثلا يحدثننا عن قسوة المقوقس وبطشه في جمع الضرائب ، وعن عنف الجدل الدينى بين الملاكين أهل الساطة واليعاقبة المجردين منها ، ولم يكن مما يجافى المنطق أن يشور

---

(١) راجع كلام ديكوجيس في بحثنا عن الأدب والأسرة :

(١) راجع ( حالة مصر الاقتصادية في عهد الفاطميين ) للدكتور راشد البراوى طبعة القاهرة ١٩٤٨ — وانظر للتوسع ( الملكة العقارية وتطورها ) لكامل مرسى باشا ( والإدارة المدنية البيزنطية ) لرويار .

L'Administration, Civile Byzantine — Rouillard.

See—The Arab Conquest of Egypt and the Last (٣)

Thirty years of the Roman Dominion — A J. Butler.

الفلاحون والعبيد ثورات متكررة وإن لم يحفظ لنا التاريخ في مصر إسما شبيها  
بسيارتا كوس .

وإذا كان العرب لم يستحدثوا تغييراً جوهرياً في طرائق حياة الفلاح المصري  
ووسائل عمله . إلا أنهم بذلك الغزو التاريخي ، قد أدرجوا مصر ضمن الرقعة  
المتراصة عبر الشرق الأوسط ، التي قدر لها أن تحامي عن مشاعل الحضارة  
الانسانية ، وتسلمها فيما بعد إلى أوروبا لتشهد البشرية من جديد حركة الأحياء<sup>(٢)</sup>  
فالعصر الحديث .

والواقع أن الغزو العربي لم يكن بعض تلك الإغارات التي كانت تشنها  
قبائل الرعاة على وديان الأنهار ومهاد الحضارة لتدمرها ، ولم يكن مجرد قهر  
عسكري بل كان إرساء لعناصر جديدة في الحياة المصرية ، فقد جاء مصر أقوام  
عرب أول الأمر فاستقروا بها وخالطوا أهلها وما زجروهم بما حملوا معهم من حياة  
البادية . ومن معتقدات مخالفة لمعتقدات أهل مصر ، وجاءوا تحفزهم دعوة محمد  
بن عبد الله وصحابه إلى مواجهة مشاكل الحياة واقتحامها ، ذلك لأن فلسفة  
الحضارة الإسلامية — على حد قول العلامة الفرنسي روجيه جارودي —  
لم تكن .

« لتوحى الحرب من معترك الحياة أو الانفصال عنها فمثلها  
العلياء لم يبشر بها في نشأتها الأولى عبيد أرقاء بل  
بشر بها فاتحون طموحون فهي إذا لم تكن في نشأتها  
فلسفة مثالية تمخض عنها عالم كان يمجّد نفسه في  
مأزق حرج لا يخرج له منه شأن المسيحية

ذلك بأن طريق المستقبل والسيادة كان ينشق أمام  
الإسلام آنذاك .

ولا ريب في أن فلسفة الحضارة الإسلامية أول أمرها كانت حفزا إلى الأمام  
وخاصة إذا قيست بالحالة التي كان عليها قبط مصر عند الفتح العربي ، والتي  
لخصناها فيما سبق ، بأنها القهر العبودي العنيف ، لكن الأمر عند ما استقر لبني  
أمية ارتدوا عن سماحة صدر الإسلام إلى ذات السياسة المستبدة فأسخطوا أهل  
مصر حين انتزعوا لأنفسهم خير أراضيتها وفرضوا الطابع العربي ومن ذلك إحلال  
مروان بن عبد الملك العربية بدل القبطية .

والذي يقرأ ما كتبه المؤرخون والكتاب المسلمون، من أمثال البلاذري  
واليعقوبي وابن الأثير يرى بجلاء تلك الأسباب التي دعت أهل مصر إلى التمرد  
على الحكم العربي منذ منتصف القرن الثامن الميلادي واشتداد ثوراتهم وأواخر  
ذلك القرن وأوائل القرن التالي له .

ولكن ينبغي — من ناحية أخرى — ألا نهمل تأثير قبط مصر العظيم في  
حياة مصر الإسلامية ، بل الأجدر أن تتابع دخول هؤلاء الإسلام ، فهم قد  
دخلوه عن رغبة أو رهبة ، وكانوا بالنسبة للعرب النازحين — أرقى مدارج في  
الحضارة — بمختلف وجوه نشاطها — فتيسر لهم أن يذيعوا آراءهم ومعتقداتهم  
الفرعونية القبطية من داخل الإسلام ، وسيتضح صدق هذا القول عندما نعرض  
للمعتقدات الشعبية ، وكذلك من مراجعة الفن الإسلامي الذي نخصه بإمامه عابرة  
في الصفحات التالية كي نرى أثر الروح القبطية - التي يذهب البعض إلى أنها  
صورة من الروح الهلينية - في حضارة مصر الإسلامية .

إن السؤال الذي يستأهل الرد هو كيف استقام الإطار الحضاري الإسلامي

في مصر فتلك المسألة أثارت - وما تزال - الجدل حولها ، وهي تعيننا لأن في هذا الإطار تخلق أدبنا الشعبي في مدارجه الأولى العربية .

لقد يحلو للبعض<sup>(١)</sup> أن يقولوا إن رجل الشارع المصرى المعاصر عبارة عن طبقات من مدنيات تركب بعضها فوق بعض ، فهو مصرى في ظاهره فإذا رفعت تلك الطبقة الفتية وجدته قبطياً أو إغريقياً ، ثم حين ترفع تلك الطبقة تجده فرعونياً ، وليت مثل هذا رأى كان من قبيل الدعاية أو اللعب بالألفاظ . ولكنه يبدو في كتابات كثيرة ، وفي كتب متخصصين وخلاصته ومؤداه أنه يستطاع الرجوع والالتكاس إلى حيث كان المصرى عربياً بدوياً أو قبطياً أو فرعونياً ، والحق إن الشخصية المصرية شأنها شأن أى شخصية قومية أخرى ، قد أصبحت اليوم مزاجاً مركباً تركيباً جدلياً وتاريخياً ، لا تستطيع قوة أن تسحق عناصر منها ، أو تساخ بعضها ، والحق أيضاً أنه بصرف النظر عن تلك المؤثرات المختلفة ، فنحن اليوم عندما ندرس الشخصية المصرية نخطئ الخطأ كله إذا اعتبرناها فرعونية جوهرأ أو قبطية جوهرأ ، أو عربية بدوية جوهرأ ، إنما هي من بعد ومن قبل مصرية وقومية ولا شيء آخر .

وأما جدوى إلماينا بتلك الإطارات المختلفة فهي الإحاطة اللازمة بجذور الشخصية المصرية . ومن ثم بالخط البياني لنموها واكتماها . والذي حدث مع الغزو العربى ، هو التقاء التيار الإسلامى العربى ، بالحضارة القبطية الفرعونية ، وتفاعله معها ، ومن هذا التفاعل وجدت حالة حضارية لا هي بالبدوية ولا بالقبطية الزراعية السابقة ، وإنما هي حالة جديدة أخص ما توصف به أنها مصرية إن جاز لنا أن نقول ذلك .

---

(١) راجع « رسائل من مصر » للادى داف جوردون .



وفي ظل العرب وفدت إلى مصر تيارات من فارس والهند والصين وكانت مصر ملاذاً - في بعض الفترات - لعلماء بغداد ورواتها الذين ورثوا تراجم المؤلفات الإغريقية والفارسية وسواها ، فزاد بهذا تفاعل الحياة المصرية بأوسع نطاق من الحيات الشرقية المعاصرة لها والتديمة عنها .

وفي أدبنا الشعبي ذاته أصداء ذلك الالتقاء والتفاعل فانت تجدد في لغتنا العامية مفردات ومعاني من خارج الجزيرة العربية ومن خارج مصر ، وتجدد في مجموعة « ألف ليلة » قصص الشطار التي لها مثيل لها في الأدب الفرعوني القديم وإلى جوارها قصصاً جاهلياً كسيرة سيف بن ذي يزن وعمر النعمان وعنترة ، ثم ذلك المثل والحكمة التي تذكرنا بأسلوب أدبي إختصر في أحواض الأنهار الكبيرة كالفرات ودجلة والسند والكنج وما إليها .

تعرض لنا مسألة الفن الإسلامي فترى أنه استقر في مصر فنا زخرفياً ذا طابع معين يحكمه الإسلام الذي حرم التصوير الحي<sup>(١)</sup> . وتحكمه أيضاً موجبات الحياة الزراعية المستقرة .

ولكن الفترة الأولى من الحكم الإسلامي حين كان الصناعات أقباطاً . تشهد عدم التقيد بمحدود الروح الإسلامي بل جرى الزخرف المصري قبطياً لمرحلة طويلة .

يقول الناقد الإنجليزي روجر فراي<sup>(٢)</sup> .

---

(١) روى البخاري ومسلم عن عائشة أنها قالت : « قدم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من سفر وقد سترت سهوة لي بقرام فيه تماثيل فلما رآه هتكت وتلون وجهه وقال يا عائشة أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله — قالت فقطعتناه منه وسادة أو وسادتين » .

(٢) ص ٨٩ من كتابه « الرسم والتصميم » وروجر فراي هو مؤسس مدرسة ما بعد التأثيرية في بريطانيا واشتهر خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها — راجع مناقشتنا لرأيه عن العلاقة بين المحتوى والشكل في الأدب .

« إن إحدى خصائص الفن الإسلامى الأول هو حيوية الزخارف المكونة من النقطة والخط ولقد نشر الفن الإسلامى هذا الفن الزخرفى فى العالم الإسلامى كله ، وأما أين وكيف ازدهر هذا النهج الزخرفى فلا نستطيع أن نرد على ذلك رداً شافياً وإن كانت لدينا دلائل عدة تدل على أن مصر كانت هى الموطن الأول لازدهاره » .

والذى جعل الفن الإسلامى يزدهر فى مصر على ما يرجع فرأى ، إنما هو وجود الفن البيزنطى بهاعند الفتح العربى ، وكان الفن البيزنطى قد صار فى مصر ناضجاً مكتملاً وفناً سائداً .

يقول الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق<sup>(١)</sup> .

« ولد الفن البيزنطى فى القرن الرابع الميلادى ونما وترعرع حتى وصل إلى أوج عظيمته فى عصر الأمبراطور جستينيان فى القرن السادس الميلادى » .  
ويقول<sup>(٢)</sup> :

« ولقد بدأت المحاولات الأولى لتكوين هذا الفن فى بداية القرن الخامس الميلادى وفى خلال هذا القرن وضحت شخصيته عند ما انفصلت الكنيسة القبطية عن الكنيسة البيزنطية واستقل الفن القبطى عن الفن البيزنطى بزوال الروابط التى كانت تلحقه بذلك الفن وفى القرنين السادس والسابع الميلادى تم نضوجه »  
العرب إذاً وجدوا عند فتحهم مصر فناً له مقوماته . ولا مرأى فى أن البداوة ما كانت لتنتج لهم مثل ذلك الفن من حيث نمائه ودرجته ، حين حرموا تناول

---

(١) راجع كتابه « الفن المصرى الإسلامى » طبعه القاهرة ١٩٥٥

(٢) ص ٧ من الكتاب السابق .

(٣) ص ٢١ من الكتاب السابق .

العنصر الحى فى الرسم وما كانوا يستطيعون فى الواقع تحجير ذلك الفن الصاعد إلى تمامه خلال القرن السابع الميلادى بل واقع الأمر أنهم استخدموه واستعانوا بأهله من القبط فى زخرف النسيج مثلاً نجد العرب لم يغيروا شيئاً من الموضوعات الزخرفية التى كانت تزدهان بها الأقمشة إلا فيما يتعلق بالموضوعات الدينية المسيحية فقد منعوها كما أنهم حرصوا على أن يضيفوا الكتابة العربية إلى العناصر الزخرفية القديمة فزخرفة المنسوجات التى ترجع إلى هذا العصر قبطية بحثة<sup>(١)</sup>.

وهذا الكلام ينطبق على الفترة ما بين ٦٤٠ م إلى ٨٦٨ م بينما يرى البعض أن نفس هذا النهج الزخرفى ظاهر فى العهد الطولونى (٨٦٨ م - ٩٠٤ م) بل ومزدهر على أيام الفاطميين .

فالعبرة هنا هى ذلك التزاوج بين الروح الإسلامية وبين الفن القبطى ، وهو الذى كان يتيح إن فى الفن أو فى الأدب وجود العناصر المتباعدة فى نفس الأثر الفنى ونضرب لذلك مثلاً فى ميدان الزخرف بمصحف دار الكتب المصرية الذى يرجع إلى أوائل القرن الثانى الهجرى وبه زخارف قبطية ، وكذلك رق مكتبة جوتا بمدينة ميونخ الذى يتضمن صفحة من القرآن وبه أشرطة بين السور تتضمن زخارف قبطية ، ومعظم زخارف جلود الكتب الإسلامية الأولى بمصر زخارف ذات طابع قبطى والتواريخ عليها ، على أساس الكتابة القبطية . . . ولقد سبق أن ذكرنا مخطوطة المستشرق أو يستروب التى يعتبرها البعض أقدم نص عامى مكتوب ، وفيها مزيج من مفردات العاميتين القبطية الصعيدية والعربية الدارجة .

ومؤدى ذلك أن الكتبة والصناع والفنانين كانوا فى المرحلة الأولى الطويلة أقباطاً مزاجاً أو أقباطاً رسمياً ودينياً .

---

(١) س ٧١ من الكتاب السابق .

إنه من المستحيل أن تتصور أن هذه الحالة في الفن كانت خاصة به دون الأدب العامي ، بلى الواقع أن الأدب القبطي العامي واللغة الدارجة القبطية مازجا الأدب العربي واللهجات العامية العربية ، واستوى من ذلك مزاج عربي قبطي ، أو قل استوى مزاج مصري إسلامي ، وهذا يصدق على الشكل والمحتوى سواء بسواء<sup>(١)</sup> ولو أردنا أن نشير إلى المحتوى — أي المعتقد الشعبي — أيام العهد الإسلامي لما استطعنا إلا أن نجده مكمل للمعتقد الشعبي الفرعوني ، وإن كان مكمل له في وجه جديد . وكأ أن المصريين أخذوا المسيحية ديناً رسمياً دون أن ينفذوا فعلاً تصوراتهم الوثنية السابقة فكذلك أقبلوا على الإسلام يعتقدونه ولا يتخلون عن تلك التصورات بل غالباً ما كانوا يذيعونها .

ذلك لأن :

«الشعب لا يزال مهما تعتدت المدينيات ومهما ارتفعت يرغب في أمور هذه القوى الغامضة أن يضع يده على شيء يحس ، فإن لم يكن هو ، فلا أقل من خبر عن غيره الذي وصل إلى هذا ، والشعب في كل أمة له مميزات خاصة وقد عكس هذه المميزات على طائفة من القصص فأخرج بنفسه ديناً ممتازاً يتفق في رسمياته مع دين الدولة أو الأمة ويختلف في حقيقته في كثير عن الدين الرسمي<sup>(٢)</sup> .»

وما يقال عن المعتقد الشعبي يقال عن أصول المعارف الشعبية وكذلك السلوك

---

(١) يصف أبو عبد الله محمد بن أحمد المقدسي كتابه « أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم » الذي أكمله عام ٩٥٥ م العلاقة اللغوية في مصر آنذاك فيقول في ص ٢٠٣ « إن لغة أهل الذمة ( المسيحيين ) هي القبطية ولغة البلاد — يقصد اللغة الرسمية — العربية التي يصفها بالركاكة . وإن الكتاب كانوا نصارى ( ص ١٨٣ ) والأمرا للآلات للنظر ملاحظة أبي منصور البغدادي حيث قال بأن الباطنية هم العامة وهم لأباط وهم القبائل العربية النازحة إلى مصر وبين النهرين الخ الذين كانوا يعارضون لريشا هؤلاء جميعاً وروا آراءهم الخاصة المخالفة لتعاليم الإسلام .

(٢) ص ٥ من رسالة الدكتوراه « ألف ليلة » للسيدة سحر القلماوي .



الاجتماعى وقضايا الأخلاق ، وكافة أنحاء ذلك التراث المتعدد الجوانب .

\* \* \*

بيد أن ذلك التراث قد انطبع كثيراً بطابع الإقطاع الثقيل أيام الحكيم المملوكى والتركى اللذين عاشا على أتماض الحضارة الإسلامية ، وكانا فى كثير من الوجوه نكسة عنيفة إلى الوراء ، فهؤلاء الأجلاف لم يظهروا سماحة الغزاة العرب الناهضين الطامحين ، ولم يخاطبوا المصريين كما خاطبهم العرب ، وإنما كانوا أداة لازمة طاحنة وظلام دامس ، فإذا مصر التى كانت قبلة الأنظار وتاج الحقيقة كما يقول ابن خلدون ، تنحدر إلى قرار من التأخر سحق ، وصفه الرحالة الفرنسى ، سافارى الذى عاش فى القرن السادس عشر الميلادى فقال :

« إن هذه البلاد الفنية التى كانت عصوراً ملاذ العلوم والآداب والفنون يحتلها اليوم شعب جاهل بربرى يسومها سوء الخسف . . . أجل ! إن الطغيان ليسحق بنيره الحديدى أجمل بلاد العالم » .

وفى هذا المجتمع الاقطاعى المظلم تعطلت النزعات الحضارية ، حين كان المسلمون يترجمون جالينوس وأبقراط وأفلاطون وأرسطو ، ويضيفون إلى العلوم الطبيعية والحسابية ، وانحدر الأدب العربى أيما انحدار فذاع التكلف والاصطناع والتقليد ، وفرض على العامة أشد الفهر فغامت النفوس ومالوا إلى السحر والتنجيم والخرافة وانتشرت معانى الخوف ومداراة الحكام ، واللف فى تدهم ، وإذا كانت بعض العادات ترجع إلى ما قبل الحكم المملوكى والتركى ، إلا أننا وقد اعتبرناهما ذروة الإقطاع ، نميل إلى تقصى بعض تلك العادات فى ظلها .

يحدثنا ادوارد ويليام لين بأنه قد بدأت :

« عادة مضغ الحشيش وتدخينه في مصر أثناء النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي » .

كما نجد في كتب ابن إلياس والمقريزي ، وفي تمثيلات طيف الخيال لابن دانيال كلاما عن عادة مضغ الحشيش بذلك القرن ، ومثل هذا نجده في ألف ليلة وتلك الآثار التي دونت كتابة خلال ذلك القرن والذي يليه . وعلى أية حال فمصر الإقطاعية وخاصة المملوكية التركية نجدها في الأدب الشعبي أرسخ ما تكون ، فالأدب الشعبي التقليدي كثيراً ما يحتجى بمعاني الخوف والتردد والاستسلام ، وتلوح فيه شخوص الحشاشين نماذج المصري الحاذق وتنعقد فيه السخرية من غباء أمراء الإقطاع بهذه الأمثال الصارمة الناطقة في تسفيها لهم ، وتلك النوادر والقصص ومقطعات الشعر .

ثم نجد معاني الاستغراق الحسى والاستجابة للدوافع الجنسية ، وذلك لامراء عنوان النكسة عن مدارج الحضارة .

ونجد من مخلفات ذلك العهد الألفاظ الدالة على الحرب وأدواتها ، وعلى الحكم المستبد ، والألقاب وألفاظ التفتيح التي تتم عن الاسترقاق ومعاني الخاتلة والمالأة .

\* \* \*

على أننا نحب هنا أن نشير إلى مكانة الأديب الشعبي وسط ذلك الإطار الإقطاعي فكثرة غير منكورة من أدبنا العامي ، قد أنشأها أولئك الندماء الذين أشاعوا المعاني السالبة وأذاعوا الصنعة وتقليد أدب الفصحى المتفسخ آنذاك .

ومن الأخطاء الشائعة القول بأن القروسية كنظام اجتماعي قد استقامت من خلال حلقة أمراء الإقطاع وبالتالي فأدب القروسية العامي تصوير لحياة

هؤلاء، إذ الواقع أن لذلك الأدب أصولاً عربية إسلامية ، قدر لها الذبوع في الأوساط العامية ، لا كثرات فني فحسب ، بل وأيضاً كسلوك اجتماعي غذتها التمرّدات الكثيرة التي توالى في ريف مصر ، تلك الحياة المغامرة التي عاشها أهل الفتوة والسطو ممن لم يكن إنشاء الأدب العامي والتمثل به أمراً نايباً عليهم ، وحسبنا مثلاً ابن عروس الذي خلف لنا ديوانه وأكثرت منه حياته المغامرة كتماطع طريق وفتى من فتية الليل .

\* \* \*

على أن المندمة واحتراف الأدب العامي من ناحية وإجراؤه مآثورات فروسية من ناحية أخرى ، يطبعان أدب القرية التقليدي المعروف لنا خلال القرن الماضي وإلى فترة غير بعيدة ، فالآثار التي جمعناها من قرى المنيا لا تنفرد بإظهار هذا الطابع ، بل هي أنموذج صادق له ، ومن ثمّ فتاريخ مصر الحديثة المصطلح عليه علما يشتمل على أدب عامي متسلسل عبر الحضارات السابقة ، وإن كان تميزه بالروح الاقطاعية شديداً ، وكذلك هو يحوى أدباً جديداً تماماً ، أدب المدنية ، الذي سميناه بأدب الفكرة الوطنية .

وهذا الأدب الجديد سادته إطار حضاري من نوع لم يتسن لمصر من قبل يكفي أن نصوره من زاوية النشاط السريع المتصل بأوروبا بدل الشرق ، الخاضع لتأثيرات مدينتها العالمية ، ويكفي أن نتول عنه أنه ذلك الإطار الذي ما برح يمتد من المدينة إلى القرية ، ومن الطبقة الوسطى إلى الطبقات الشعبية ومنها الفلاحون ، والذي يحمل معه لا فلسفة حضارية جديدة على مصر فحسب بل وهزات تتوالى عليها ، كما تتوالى على العالم ، تزيد التناقض الجذري بين التيار الحضاري التقليدي وما ينجم عنه والتيار الحضاري الحديث .

والمسألة الهامة بالنسبة لنا وسط ذلك كله هي إكمال ووضوح القومية

المصرية ، بحيث أنه لم يعد أدبنا العامى إمتداد الأداب العامية العربية ، وإنما هو تصوير لقومية ناهضة .

واللغة العامية<sup>(١)</sup> نفسها ، كأداة فنية ، قد تمثل لنا ذلك الاستواء ، إنها صورة لتفاعل التيارات الحضارية المختلفة وإذا كانت لم تنزل على حيوتها العظيمة من استيعاب الجديد إلا أنها استكملت مقوماتها كأداة فنية وقادرة على رسم أدق خبايا الروح الوطنى . .

إن الإنشكاس الرهيب الذى أصاب مصر خلال عهد الإقطاع ، قد تحول إلى تقدم واستهداف الحضارة من جديد ، وأدبنا العامى مرآة ذلك التحول .

( ١ ) فيما بعد أمثلة للكلمات غير العربية فى لغتنا العامية ونحن نلاحظ أن المفردات الأوربية أحدثها عهداً ، وأنها بسبيل الريادة على مر السنين ، وكذلك سيجد القارىء دلائل الألفاظ التركية والعربية وغيرها على نوع تأثيرات تلك الحضارات .

كلمات ذات أصل يونانى : مزىكا - بوليتيكا - ارغن - كراوية - لبة - ارطاس - قمة طاجن - طرايفره - بلسون - فانوس - لابلز - فطرية - فونوغراف - كورس - أكروبات - تياترو - دراما - أكاديمية .

كلمات ذات أصل قبطى ومصرى قديم : أسماء الأشهر القبطية - ست - واحة - طوب حالوم ( نوع من الجبن ) - ملوحة - دورى - تمساح - رسم - سريس - سنط - بلع امهات - بلاس - ماحور - أردب - روية - أسو - جى ( اللاتغاة ) - ورور - عج كلمات ذات أصل سريانى : كرنب - كشكول - كوز - فرعون - مالوش - نندى - سمار - زبون - دخال - بردعة - بز - شمله

كلمات ذات أصل عبرى : بوس - نابوت - نلمبذ - تورا - حرش - شاشة .  
كلمات ذات أصل فارسى : كنج - طنبور - نخت - بهلوان - نادى - نفير - هون - هندام - ششم - فرش - قشم - لون - كنار - كهريا - طاقة - طربوش - طشت - خيار دكان - سروال - سبج - شاكوش - امك ( ذيب ) - ياسمين - شال .  
كلمات ذات أصل هندي : بيفان - بيمه - خيران - جنربل - سكر .

كلمات ذات أصل تركى : أبادية - أحنة - طوبجى - قشلاق - فنبلة - كرماج - لقم - طابور - فعلة - برمجى - كسجى - شوربة - يمك - شنطة - زنبلك - راهواى - زلاينة - دمغة - بك - جنة - خوخ - جزمه - خاون

كلمات ذات أصل إيطالى : كبوشة - برمبل - بيه - بريطة - بورصة - حران - خرطوش - بنكير - مورتادله - فنو - شكولاتة - جيلانى - جبرى - جازوزه - بيرة - بتلاو - بسكوت - اسبرنو - جواتى - كتيبة - إستايبا - بركان - كازينو - ستوديو .



# الباب الرابع

## الأدب الشعبي في إطاره الاجتماعي

« من الموافق عليه في أيامنا أنه لا يمكن فصل إلى دراسة  
شعب من الشعوب وإلى معرفة نشاطه الروحي والنفسي  
لم يعد يكفينا أن نحيط بلغته وأدبه وتاريخه وآثاره ،  
بل يلزمنا أن نعرف عاداته ومعتقداته وطرائق سلوكه  
وفي كلمة ، ينبغي أن نأخذ بكل ما يشكل تراثه الشعبي »  
دكتور مافريس

أردنا من تدوين الفصل السابق أن نجعله مدخلا لصاب هذه الدراسة، ذلك  
هو أدبنا الشعبي في إطاره الاجتماعي . وسوف نفرّد هذا الفصل لفكرة السلطة  
( autorite ) والأدب ونعرض في آخره لمكانة الأدب الشعبي ثم نوالى في الأبواب  
التالية أوجها مختلفة تتناول محتوى الأدب الشعبي .

\*\*\*

حين قلنا إن ثمة جدلا شديداً حول تأريخ مراحل المجتمع المصري، كنا نعني  
تلك الآراء التي أبداهها علماء المصروولوجيا كموريه من ناحية وآخرين تخصصوا في  
دراسة العالم القديم كجوردن تشايلد صاحب كتابي « الإنسان يصنع نفسه »  
و « التقدم وعلم الآثار »<sup>(١)</sup> ومؤدى الخلاف بينهما هو ماهية الحضارة الفرعونية  
والقبطية فهل هي عبودية كما قال جوردون تشايلد أم تراها إقطاعية كما يقول  
موريه وديكوجيس وأمثالهما ؟

ومع أننا نميل إلى الأخذ برأى جوردون تشايلد ، إلا أننا في هذه الرسالة سنورد كافة الآراء على اختلافها بغية أن نصور التطالتي تعيننا بالنات وأولادها مسألة السلطة Autorite ونعني بها هنا السلطة الاجتماعية، أي تلك القوة الضاغطة المتمثلة ظاهرياً في إحكام العرف الاجتماعي والمرتكز مادة وموضوعاً إلى امتلاك وسائل الإنتاج .

فورية يحدتنا عن قترات الإقطاع في الحضارة المصرية القديمة<sup>(١)</sup> فيقول إن ثمة إقطاعيات ضخمة ظهرت في امبراطورية ممفيس بين القرنين السادس عشر والرابع عشر قبل الميلاد وكانت سلطة أمراءها تراحم سلطان فرعون نفسه وأنه منذ الأسرة التاسعة إلى الحادية عشر أصبحت للعائلات الإقطاعية حقوق فرعون المقدسة وسلطانه فكان رؤساؤها قادة للجيش ورؤساء لرجال الدين والقضاة و « حماة لليتامى والبؤساء والأيتام » وتشايلد يتحدث أيضاً عن سلطان هؤلاء النفر الذين سماهم بأرباب العبيد وهيرودوت يصف لنا عادات المصريين الذين رأهم أثناء سياحته في مصر بما يدل على إعمال السلطة الاجتماعية من ناحية وقبلها عن رهبة أو إصطلاح من ناحية أخرى .

والمقريزى يذكرنا بالسلطة التي كانت رهن أيد قليلة من أتباع صاحب الأمر الروماني والتي كانوا يعملونها بالنسبة لعامة قبط مصر والتاريخ من بعد يسجل إعمال تلك السلطة على نسق متصل معروف في ظل الأمويين والعباسيين ومن جاء بعدهم بحيث يجوز أن نعتبر أن التقاليد والعادات ما هي إلا مظاهر ودلالات على السلطة ذات التاريخ القديم .

\*\*\*

---

(١) ص ٢٤٨ وما بعدها ج ١ من كتابه « تاريخ الشرق »  
Histoire de L'orient.

والسلطة الاجتماعية بدورها مظهر للتصاعد (الهيراركية)؛ وذات أثر أعظم ما يكون في أدبنا العامي وتبدو في صور مختلفة: في وفرة المال أو كثرة الأتباع، أو عراقة الأصل، أو في تقدم السن أو في وفرة التجارب الخ.

وأصحاب هذا النوع من السلطة الاجتماعية أو ذلك، متقدمون على الكافة الذين يسلكون نحوهم سلوكا يتسم بالخضوع أمامهم أو الاتقياد لهم فيقف الفقير إذ أقبل الغني ويفسح الصغير الطريق للكبير، ويترجل من هو أدنى مقاما عن دابته إذا مر بمن هو أعلى منه منزلة إجتماعية، ويقبل يده عندما يحياه، ويتخذ في مجلسه مزدجر الكلب، وإلى وقت قريب لم يكن من هو عند أسفل السلم الاجتماعي يترى الصعيد يستطيع أن يحتذى حذاء إذا مر بدروب سادة القرية، ولا أن يواجههم وقد غطي صدره بصدار، والمرأة لم تزل تسلك من الرجل مسلك التابع، والقبطي لم يهرح في بعض قرى الصعيد يبدى من السلوك ما يوقر به المسلم توقيراً.

ثم تأتي لغة كل يوم بألفاظ تدل على ذلك التصاعد، ففي بعض قرى المنيا يسمى الفلاحون بعض البدو أو الفلاحين القادرين: «يا زيمي» أي يا ملتزمي وكذلك يسمى قراء الأقباط المسلمين: «يا بدوي» أي يا سيدي العربي والأتباع يسمون سادتهم: «يا عمي» وغير قليل من نساء تلك القرى يسمين أزواجهن: «يا سيدي» ولفظة «ست» ذاتها لاتباح للصعاليك. وحتى سنوات كثيرة من القرن التاسع عشر كان المؤرخون يصفون العامة بصفات تسقط عنهم إعتبارهم الاجتماعي لا شيء إلا لأنهم لم يكونوا من أهل السلطة ومن تلك الصفات أنهم أوباش وحرافيش وزعر وعراة الخ.

وليست هذه الصفات كما يبدو وليدة المجتمع العربي بل هي ترجع إلى أيام الفراعنة فهيرودوت يقول أن المصريين كانوا يخلون الطريق للمتقدمين

في السن « وإذا أقبل رجل كبير القدر أو سامي المنزلة على من هم أدنى منه هموا واقفين »<sup>(١)</sup> والأمر إذا أن أصحاب السلطة الزمنية أو الروحية — بأوسع ماتهم هاتان الكامنات — قدرتب المجتمع بإزائهم منذ أمد سحيق سلوكاً خاصاً يسنده عرف مصطلح عليه ، ينبغي أن تنفذه الجماعة الشعبية .

\*\*\*

وشاعت لوجود هاته السلطة نظرتان متلازمتان ومتعارضتان، إن في العادات أو التصورات المثالية أو في الأخلاق ، وبالتالي في محتوى الأدب .

أما النظرة الأولى فلا مرأ في أنها تعبر عن أصحاب السلطة ، وتلك ترى أن المجتمع التصاعدي أزلي، وأصلها الأسطوري الاعتقاد بأن الاله أو الآلهة خلقوا العالم ورتبوه درجات وأن رأس الجماعة البشرية في أية ناحية من نواحي نشاطها إما أنه إله في صورة بشر أو هو بشر فيه كلمة الله وسره ، ومن ثم فالرابطة التي تربط وشائج المجتمع هي تلك القوة الإلهية المتمثلة في فرد أو أفراد قلائل ، وأن المجتمع بصورته هذه أزلي لا يتغير .

وبرغم هذا الأصل الأسطوري فهناك من نقاد الأدب من يعبرون عن أزلية المجتمع تعبيرات ظاهرها حديث وجوهرها ذلك الظن الغيبي فيقولون بأن طبيعة النفس الانسانية ثابتة لا يعترىها تغيير وسبق على حالها تلك إلى ماشاء الله ، فلا غرابة في أن يصور الأدب مجتمعاً تصاعدياً أزلياً ، لأنه في الواقع ، يصور النفس الإنسانية الثابتة ، وما دام أن الشر والخير فطريان ، والعلو والهبوط سابقتان ومقدران ، والامتياز والانقمار أبديان فكذلك مدارك المعاني الفنية لا تخرج على هذا الثبوت .

---

(١) ص ٧٨ من كتاب « هيودوت » لإيفانز .



وأما النظرة الثانية فتعارض الأولى تماماً ، وتفسر بأن لها أصولها التاريخية أيضاً حين كان المجتمع على المساواة الفطرية البدائية ، وحين استمدت مادة حياتها من تمردات السودين التي لم تنقطع عبر التاريخ ، والتي نجد أمثلة كثيرة عليها فيما كتبه أمثال موريه والأستاذ سليم حسن<sup>(١)</sup> عن مصر الفرعونية وفيما أورده المؤرخون الإسلاميون والمتأخرون عن فترة التاريخ الوسيط ، ونجد إشعاعاً لها في نشدان الحياة الفاضلة التي سنفصلها بعد حين .

ونقاد الأدب المتحيزون لهذه النظرية يفلسفونها بتوهم إن ثبوت معنى السلطة التصاعدية طارئ وإلى تغيير ، وما كان لوجود إلا عند ما استطاع أصحاب تلك السلطة أن يوفروا لأنفسهم ولمن يلوذ بهم من الأدباء والندماء حياة الفراغ المستقرة نوعاً وأن يخصصوهم لإنشاء الأدب المعبر عن معنى الثبوت ذاك ، وما دام أن أصحاب السلطة تفرغوا لأنفسهم من العمل فقد هيء لهم استدامة سلطانهم ولا غرابة في أن تتحجر تصوراتهم ونظرتهم إلى العلاقات بينهم وبين من هم دونهم مكانة ، وأن يصير مثلهم الأعلى استدامة أوضاع تلك الحياة التصاعدية ، وأن تتلون مشاعرهم ومقاييسهم الجمالية وذوقهم على هذا الأساس وحده ، ولا ريب أنهم استطاعوا أن يصيغوا التفكير العام بنظرتهم تلك خاصة وقد استخدموا أولئك الندماء والأدباء الآلاف من السنين .

\* \* \*

---

(١) مثال ثورة العبيد بعد سقوط الدولة القديمة من ٢٥٦ من كتاب موريه « النيل والمدنية المصرية » ومن ١٤٠ من كتاب سليم حسن « مصر القديمة » وصفحات ٥٠٢ إلى ٤٠٤ من نفس الكتاب حيث أورد نصائح الحكيم للمسن التي تقول « الذين كانوا يرتدون الكتان الجميل أصبحوا في خرق بالية ومن كان لا يملك شيئاً أصبح صاحب ثروة فكان الأمير يمدحه تملأ » بل وشملت المعارضة السلطة الروحية فيقول الحكيم للمسن ( من ٤٠٣ ) كتاب سليم حسن السابق « وأصبح الرجل الأحمق يشك في وجود الإله فيقول إذا عرفت أين يوجد الإله قدمت له قرباناً » وكتب ابن عبد الحكم المصري وابن الأنبار وابن خلكان والمقريزي نكثاً من الإشارة إلى مقاومات فلاحى مصر .

عرضنا هاتين النظرتين لأتاسلغناهما أبدأ في ماثورات العامة . ذلك بأن الأدب الشعبي يصورهما كليهما ، وإن كان يصور النظرة الأولى - أزلية المجتمع التصاعدي - تصويراً أوسع من الثانية بكثير .

هو يذهب في تفصيلها مذاهب ثلاثة ، يقرر معناها ، ثم يبرر وجودها ، ثم يدعو إلى احتضانها جرياً وراء المنفعة أو تحقيقاً لمثل أعلى أخلاق . يقررها حين يقول بأنه من المستحيل أن يرتقى الكافة فيصلوا إلى المساواة مع أهل السلطة .

« إن طلع من الخشب ماشة يطلع من الفلاح باشا » .

ولا يكتفى بـن يقول إن هناك طينتين إحداهما للفلاحين والأخرى للباشوات بل وينفي كل أمل في الفلاحين .

« عمر الفلاح إن فلاح » .

فهما ارتقى فلا بد وأن يغلب عليه أصله .

« الفلاح مهما ارتقى ما تروحش منه الدقة » .

ولا سبيل إلى المساواة في هذه الحياة الدنيا فتلك شئثة الله .

« ربنا ما سوانا إلا بالموت » .

وهم يقررون التصاعد عند ما يقولون بأن حكم الجماعة ليس نابعا من إرادة كافة أعضائها بل هو وظيفة يتفرغ لها رؤوسها فيقولون :  
« حكم البلد على تلها » أي على أعلى من فيها مقاما .

ومن ثم فلا مكان لجماعة بغير رئيس :

« اللي ما لوش كبير يشتري لو كبير » .

والأدب الشعبي يذهب ثانياً إلى تبرير تلك النظرة فيقول بأن تقسيم العمل

الطبيعى يقتضى أن يكون هناك متفرغون من العمل وظيفتهم السيادة وآخرون منصرفون إليه وظيفتهم الخدمة ، ويستنكر الأدب الشعبى فى هذا الجانب ، أن يكون الناس جميعاً سادة ، فالثلث يقول : « لما اناست وانتى ست مين يكب الدست » وفى نفس المعنى « لما أنا أمير وأنت أمير مين يسوق الحمير » .

وفى تبرير قيم السلطة مآثرات شائعة تتم عن الخضوع ، ومنها «الخضوع × عند الحاجات رجولية » وذلك بالطبع تبرير للعبودية بأباه العرف العام كثيراً .

ومنها ما يبرر الخضوع صراحة بالتماس السلامة الشخصية :

« طاطي براسك ما بين الروس مائى عليك يدوس » .

بل وما يبلغ فى محاذرة الشر حد الابتعاد عن كل ما يمكن أن يتصل بالمتاعب فهناك مآثور شائع يقول « إبعد عن الشر وغنى له » أى باركه وأنت فى عزلة عنه ، ولكن نفس المآثور قد يستكمل باستنكار الغناء للشر ذاته خيفة أن يجر وراءه المتاعب « إبعد عن الشر وغنى له ، قال لا يغنى لى ولا اغنى له » . وقد نسمع صيغة أخرى لهذا المثل تنصحننا بأن نبتعد عن الشر ونحفر قناة بيننا وبينه والمثل يقول « إبعد عن الشر وقى له قال : لا بقى لى ولا أقنى له » .

وفى هذا الجانب كذلك تلك المآثرات الداعية إلى ممالأة أصحاب السلطان فهذا المثل يبرر ظلم السلطان بأنه الضامن للعدل والنظام بين الرعية « إن عدل السلطان جارت الرعية » .

وعلى أى حال فينبغى - حسب هذه النظرة - تملق أصحاب السلطة :

« اسجد للترد فى زمانه » و « وإذا ناس بتعبد عجل حش وارمى له »

ومن ثم فالحضوع مقدماً لأهل السلطة لا غبار عليه :

« اتوصوا علينا يا لى حكمتوا جديد ، احنا عبيدكم وأتم علينا سيد » .

وبالتالى يلزم هذه المعانى ، استنكار أفقة الفقراء أو تشابه بعبادات وحياة أهل السلطان فليسر يجوز أن يشرب الفقير الخمر « عريان الط . » ويتأمر تأمير ويقول باب الخمارة فين « وايس لهذا الذى قتله الجوع أن يجاوز قدر سادته وإلا كان أمثولة « أصفر ومعلول ويعدى أولاد الأصول » و « أصفر بعله وللمام جلة ويقول الستة بقرش » أى برغم فقره وانحطاط عمله فإنه يقشبه بالتجارية تنين لساعته الدينية التوانين .



تلك هى النظرة الأولى ، ولكن كيف يسوغ للمجردين من السلطة أن يكونوا هم روايتها ومذيعيها ؟ الواقع أن المسألة ليست جدلاً أخلاقياً ، وإنما الأفكار تتبع السلطة ، فإذا ما توافرت لفئة معينة ذاعت أفكارها ، وأصبحت هى الحصيلة الغالبة على من دونها .

فكيف نرى نظرة المجردين من السلطة ؟

تقرر الأمثال العامية إحدى سمات الحياة فى مصر وتلك أن السلطة كثيراً ما اجتمعت للغزاة الأجانب فى فترات طويلة من تاريخنا - يقول المثل « ديار مصر خيرها لغيرها » فإذا ما اجتمع المال لأحد فهو صاحب الدار وأما الفقير فقريب فى وطنه « فقر المرء فى وطنه غربة » .

والأمثال جد كثيرة فى المقارنة بين صاحب السلطة الاجتماعية وبين المجرد منها ، فاثورات تصور جشع الأول فتقول « خدو من فقرهم وخطوا



على غنهم « و « أبو جهوسة يحسد أبو معزة » و « أبو مَيَّة يحسد  
أبو دفية »<sup>(١)</sup>

ومأثورات تنفي استطاعة الثراء بغير « خيرة » سابطة :

« اللي مالوش خيرة ما يختمرلوش عجين » و « ياطالب المال بلا مال  
كحامل المية في الغربال » .

ومأثورات أخرى تسجل مظاهر أصحاب هذا النوع من السلطة ، فالجماعة  
البشرية تحتفي بأخبارهم أيما احتفاء وتهذر أقدار الآخرين فإذا مات غني لبسوا  
عليه السواد فأطالوا في ثيابهم وأما الفقير حين يموت فلا خبرا :

« غني مات جروا الخبر و فقير مات مقيش خبر »

والغني مهما أتى من شواذ الأفعال فلا بد من تبرير شذوذه وأما الفقير  
فيواجه بحقيقة ما يعمل :

« إذا غني كل حية قالوا من حكمته وإذا كلف الفقير قالوا من حرته »

ذلك لأن الاعتبار للمال « الاعتبار للمال موش للرجال » بحيث يمكن  
التغاضي عن أصل الثرى « أصلك فلوسك وجنسك لبوسك » وبأزاء هذا  
جميعاً تردد المأثورات تنقداً لهذا النوع من السلطة بأن تقرر وقائع مثيرة « ابن  
مين اللي محمول ابن اللي عندها مأ كول وابن مين اللي ماشي ابر اللي معنديهاشي »  
وكذلك « إذا رأيت الفقير ييجري إعرف إنه بيتقضى حاجة للغني » وتخص  
المأثورات استجلاب المال بالغصب ، بتدر ظاهر من التجريح ف « مال الناس  
كناس » و « ما تجيبه الريح تاخذه الزوابع » و « بيت التناش ما يعلاش »  
وعلى أي حال يتناول النمد جانب التفرغ من العمل — وهو كما رأينا أصل

---

(١) أبو مية — من يملك مائه فدان — الدفية ثوب خارجي يلبسه العلاح الفقير .

فبكرة ثبوت التصاعد وأزليته — فالأدب كالعرف العام يشيد بالعمل في « العمل عبادة » ويجعلونه الضامن للتطهر من « النجاسة » فيقولون « الأيد البطالة نجسة » ومن ناحية أخرى فتنة نقد شديد للتفرغ من العمل فالثلث يقول « إعمل إن أنت ياشقى لهذا المتكى » وفي هذا المعنى تنسج أغاني العمل فتصف نوب العمل بأنه « مرجوم » أي شر أو شيطاني، وتعرض بمن ينام حتى الصبح فيقولون بأن ذلك من شيم الجثث النتنه — كما هو وارد في متصوغة الحذاء الصعيدية التالية :

من طلعة النجمة وجمال لي جوم  
إجعل الجبه<sup>(١)</sup> والبس المرجوم<sup>(٢)</sup>  
وحنا<sup>(٣)</sup> سرنا و الخواجا<sup>(٤)</sup> ناييم  
نوم الضحا للهف<sup>(٥)</sup> والرماييم<sup>(٦)</sup>  
وحنا سرنا والندا ماطار  
و الخواجا للضحى ما جام

وفي « الواو » عامة تعريض بمن لديهم مال يصورهم الشاعر بأنهم أنذل وأنباذ، ففي الموال التالي يعدد الشاعر وجوه بؤسه ونكده ويحمل « الدنيا » مغبة ظلمه، وهي التي ينعم فيها « النذل » الذي يجد كل يوم مالا يأتيه بغير أن يؤدي أي عمل :

من كتر غلبي بدور ع الشيجا ما بجاه<sup>(٧)</sup>

(١) الجبه : هنا معنى ما يلبس للراحة والريئة (٢) للرجوم : اللعين (٣) وحنا : وعس (٤) الخواجا : الخواجة : أي صاحب العمل وأصلها تركي بمعنى الأستاذ ثم صارت للسيد (٥) الهلف : اهلوك (٦) الرمايم : الجنة النتنه (٧) ما بجاه : ما ألفاه . لا أحده .

ولا التجيش البيات حتى في ملجاء<sup>(١)</sup>  
دى دنية الشوم لاخت عزيز ولاجاه  
— فيها لعزير ينظلم والنذل يتهنى  
من غير مايشجى يلاجى كل يوم ملجاء<sup>(٢)</sup>

وفي موال آخر ينتقد الشاعر أحوال هذه الحياة ، التى حكمت على  
« السبع » — والسبع فيما نسمع ونقرأ من ماثورات رمز كريم الأصل ، أو  
الشجاع القادر ، أو المحتاج الطامح — حكمت عليه بأن يرجو الكلب صاحب  
السلطان ، أو صاحب المال أو من بيده نفع ما ، فيذهب إليه وينتظر ببابه حتى  
يصحو فيقرأه التحية ولكن منشئ الموال يختمه بدعاء الخالق أن يرجع الأمور  
إلى سابق عدلها ونظامها فيرد الكلب ينبش تراب الكومة ، ويرد السبع  
يتبعثر « زى عاداته » :

— « حكمت ع السبع راح للكلب حد الكوم  
✓ لما صحى الكلب جال لو السبع صح النوم  
أنا أسألك يارب يا مجرى بحور العوم  
ترجع السبع يخطر زى عاداته  
وترجع الكلب ينبش فى تراب الكوم

وموال آخر يلوم الحياة التى وهبت النذل حديقة ذات ورود شذية ،  
وقدمته بينما أخرت « السبع » — وهذا الموال بمعناه شائع فى المأثورات القصيرة  
التي تقول بأن علامة الساعة هى استصلاح الأرض البور على يد الأنفال :

---

(١) . لجاه : ملجأ (٢) ملجاء : مال جاءه .

« آخر الزمن تظهر ولاد الندولة وتزرع الأرض المهجورة »  
وأما الموال فيقول :

. سبع الفلا دخل الغاب<sup>(١)</sup> وحمل المم

والفسار بنى له جنينة وردما ينشم

والعم عملوه بداية والبداية عم<sup>(٢)</sup>

الله يلعنك يا زمان أصبحت بالهم<sup>(٣)</sup>

تأخر ولاد السبوع وتقدم ولاد الكلاب تحم

دا الكلب لما حكم قال له الأسد ياعم

ولكن العامة يتناولون فروع السلطة الزمنية والروحية جميعاً بهذا النقد والتعريض وتصور « الحوادث » في كثرتها الحياة المرهقة في ظل الحكم الاقطاعي التركي المملوكي - فترسم لنا الملك أو الوزير بصورة الرجل الباطش ضيق الأتق ، عنيف النزوات . تعرض له مسألة بسيطة أو يتراءى له حلم من الأحلام ، فيسأل وزيره أو معاونه أن يأتيه بالحل ، وكثيراً ما يعلق حياته على الإتيان بذلك الحل . ويشاء ناسج ( الحدوده ) أن يجعل الوزير يمضي ملهوقاً إلى « الفرز » أو أمكنة الشطار ، حيث تاذج المصريين الأذكاء القادرين ، وما أن يقص عليهم المسألة حتى يلتصع الحل في رأس الحشاش أو الشاطر . وفي معظم الحالات لا يدلى الشاطر بالحل إلا بين يدي السلطان نفسه ، توكيداً سلبياً لتفوق المصري على التركي والمملوك الغبي .

وتأتى الأمثال الدارجة فتصور أداة الحكم بالفساد الضارب فثمة حكام

---

(١) لزوى بعيداً عن معارك الحياه وماء سهوها .

(٢) معنى البيت : لسبد حملوه في أسهل السبل أول ما يبدأ به وأما من كان بالأسفل

فقد حملوه سيداً . (٣) أصبحت بالهم صرت لاتساوى شيئاً .



عديدون ورعية مسكينة قليلة « أردب مشايخ وربيع فلاحين » وهذه الأداة مضرب الأمثال في البطء « يوم الميرى بسنة » والتاعدة بأزائها « أرشوتشفو » و « البرطيل شيخ كبير » ثم يتناول الأدب شخصيات هذه الأداة بالسخرية والنقد فصورة الحاكم - ويبدو أنها صورة الحاكم التركي والمملوكي - صورة اللص ف « حاميها حراميها » وأي شر باسط جناحيه مثل « كراييج الحاكم » ما فانتك منها خير مما يصيبك - وعلى أية حال فما من أحد يلمس شيئاً للسلطان إلا ويناله الضرر « اللي يشرب من مرقة السلطان تنحرق شفته » ذلك لأن هول سلطانه شديد وبأسه حديد سواء كان حياً أو ميتاً « إذا مشيت على قبر الكبار إمرع ؛ عضم الكبير في القبر يجرح » .

وبرغم هذا فالمأثورات تهرأ الأحكام سخرية فأى جمعجاء « زى بعجر أغا مافيه إلا شذبات » وأي منافق « مثل التركي المرفوت يصلى على ما يستخدم » وأي سكران للجميل يقال عنه « آخرة خدمة الغز سكتير<sup>(١)</sup> » وأما القاضي فنصيبه من السخرية أعظم ، ربما لأن تعلق الإنسان بالعدالة من أقدم وأعلى أمانيه فالمأثورات تصور القاضي الفاسد يدق ويتعنّت في تطبيق الشريعة إذا كان غيره من الناس هم الغارمين ، وهو مفرط يمسح فتواه إذا كان هو الغارم :

✓ « قالو للقاضي يا سيدنا الشيخ الحيطه شخ عليها كلب ✓

✓ قال تهدم سبع وتنبنى سبع ، قالو دى الى ✓

✓ يننا وينك ، قال أقل الماء يطهرها ✓

ولا عجب في هذا فهو « يفتى على الإبرة ويبلغ المدرة » باستطاعته أن يتعسف أرذل التعسف ويهدر جسام الأمور ، والرشوة تسطو على وقاره « الرشوة

(١) معنى النذل : آخر خدمة السادة الأتراك أن يقولوا « لاش اخرج بره » .

حلت عمة القاضي « وكثرة شهود الزور مردها إلى أن القاضي يمد يده للإرتشاء » القاضي إن مد إيداه كثر شهود الزور « وأيا كانت مسألتك لديه أو لدى المحاكم فلتوسط عنده « سي درهم » حتى تضمن إنجازها وتوقيعك أنت نفسك إذا « حيث حاجتك تنقضي وتكرم ، إبت لها راجل يقول له سي درهم » .

والأدب الشعبي يقرر وسائل الحصول على الأدلة والاعتراف التي اختمرت لا ريب مما عرفه العامة في مجرى تاريخهم حين كان المجرم يفلت من العقاب فيحاسب البريء « أجرم الخضرى شفقوا العطار » وحين كان التعذيب أداة الاعتراف « أضرب البريء لما يقر المتهم » والتخويف عادة جارية « أضرب المسوك بخاف السايب » و« أضرب البريء يعترف لك المفترى » .

وأما الختسب (أى جابى الضرائب) فغفل يضرب الناس إن هم أوفوا الكيل أو نقصوه . ومن ثم فأي كائن يخطأ الصواب بالباطل تعسفاً « زى الختسب النسيم زايد أرمى ناقص ارمى »<sup>(١)</sup> وهو نفسه متأمر مع التجار ضد المستهلكين « الخباز شريك الختسب » ورجل على هذه القسوة والدناءة لا بد وأنه ابن سفاح « ابن الحرام يطلع يا قواس »<sup>(٢)</sup> يا مكاس »<sup>(٣)</sup> .

وفي بعض الأحيان يضمن العامة أمثالهم أسماء ووقائع حقيقية من التاريخ فعندما زاد السلطان برقوق أسعار بعض السلع أطلق العامة قولهم « برقوق وبركة نصبوا على الدنيا شبكة » أى أن السلطان ووزيره بركة أحكموا شبكة صيد الضرائب على العامة .

والجنود والعسس بلاء ينبغى أن يتحاشوه ، فإذا قدر على الإنسان أن يكون

---

(١) معنى التل : يقول الختسب اطرحوه أرضا سواء زاد الكيل أو نقص

(٢) القواس : نوع من الجنود

(٣) مكاس : جامم المكوس - الضرائب .

ذراعاه عسكرياً فليبتره « إذا كان دراعك عسكري اقطعه » والجنود الترك نجاسة وقذارة يسخر منهم العامة فيتمولون « شخاخ انحدر على خرا قال مرحباً قرداش»<sup>(١)</sup> .

والمآثورات تصور اليأس من عدم اهتمام هؤلاء المتغطرسين بآلام المغمورين « إيش تبالى السما بعياط الكلاب » ذلك بأن الفساد ضارب حتى ليظن الأشقياء أن أى نازلة لا تودى بهم « عمر الشقى بقى » وحتى ليطلبون المغفرة لفرعون « ييجى يوم نترحم على فرعون » و « جازمان نترحم على فرعون » والعامة يعجبون لشكوى السادة من الفساد لأنه إن اشتكى هؤلاء فما الذى يفعله المجردون من السلطة ؟ « إذا كانت العيايم تشتكى الفسا إيش تقول الالبسة »<sup>(٢)</sup> .

تلك لمحة من مآثورات العامة الشفاهية ، وينبغى أن نلاحظ أن المقصود بالحاكم أو القاضى أو الحارس الخ فى هذه المآثورات ليس فقط الذى يشغل هذه الوظائف رسمياً ، بل هو كل من أعمل سلطته فى أى وجه وفى أية مسألة ، والعبرة عندنا فيما اقتبسنا إنما هى أصل المآثور الاجتماعى .

وفى ما بعد نعرض أنموذجاً من المنظومات الشفاهية وهو بكائية مجندين من الصعيد .

وتدل الصور الواردة بالبكائية على أنها ترجع إلى أيام محمد على حيث كان التجنيد يتم بفرض عدد معين من « الأنفار » على كل قرية ويترك لشيخ البلد جمع هؤلاء وكان الشيخ يختار المجندين من غمار الفلاحين الذين لا يستطيعون دفع عدوانه والبكائية ذاتها تحكى لنا أسفار أم البجند وجريها وراءه وضعف

---

(١) .رحما قرداش : تحية كان الجنود الترك يتبادلونها وممنها مرحباً أخى .

(٢) العيايم بمعنى السادة ، والإلبسة من هم فى ميل هذا الموضع الواطىء من السلم الاجتماعى . والمعنى إذ كان السادة وهم و هم سلاصاتهم يشكون ربحاً فسد ، اتهام غير عفيفه فما الذى يقوله أولئك الذين يوجهون الفساد على الدوام .

سلطانها وتجردها من العصبية ، فهي إذا أم فقيرة ، والبكائية كالأغنية الشعبية  
أخص ما تكون دلالة على أصحابها وعندما تقرأ هذه البكائية نجد الأم  
وحدها هي التي تهتم بأمر ابنها ، فتسأله أن يدارى علامات فتوته على شيخ  
البلد لعله ينسأه !

وهي تجرى وراءه فيدفعها الجند ، وتجري حتى يهداها التعب ، ولا تجرؤ  
على اقتحام الجمع من حوله ، بل غاية جهدها أن تقف على بعد وأن تشير  
إليه بيدها .

وهذه الأم تنمذ نظام التجنيد المعمول به في القرن الماضي<sup>(١)</sup> ، تنمذاً لانهجب  
شيئاً آخر في مثل عمته وصدقه ، وتنتهي من البكائية بالدعوى إلى وقف الحرب ،  
وتحس أنها دعوة نابعة عن لهم كل مصلحة في السلام ، فأمثال هذه الأم وإبنها  
كانوا وقود الحروب .

أنظر إليها تبدأ بالحسرة على أنها وإبنها لم يهربا إلى الواحات ، تلك حسرة  
ساذجة تظن أنها كانت كفيلة بتفويت الفرصة على شيخ البلد .

ياريت ياريت هجيناً<sup>(٢)</sup>

حيث<sup>(٣)</sup> انقضا شهر الفرز دا وجينا

---

(١) نرحم أن تكون هذه البكائية قد أشئت في القرن الماضي عندما نألف أول  
جيش من الفلاحين المصريين الذين كان يلقى بهم في فتح البلاد الأخرى . وقد اعترفت  
القمريـات الصادرة في السنوات الأخيرة بأن نظام التجنيد السابق لم يكن يتصف بأنه ضريبة  
يؤديها كل مواطن لبلده ، وبأنه لم يكن يتصف كذلك باحتياج الروح الديمقراطية ، التي  
ينبغي أن تسوى بين الناس في الواجبات والحقوق وجاءت التعديلات القمريـية ، تصوب في  
فكرها ، ما كان متبعاً في الماضي من نظام .

(٢) هربنا . (٣) إلى أن ينتفى .



ياريت ياريت هجينا ورحنا الواح<sup>(١)</sup>

حيث انقضى شهر الفرز دا وراح  
ثم تزهو بأن إيهما فتى ليس مثله فتيان وأن « القراز » أعجب بفتوته حتى  
لقد ألبسه مثل ثيابه العسكرية وزاد بأن وهبه سيفه :

عجب القراز وناولوه سيفو  
حتى ولاد الروم ما كيفو<sup>(٢)</sup>  
عجب القراز ولبسو شكوا<sup>(٣)</sup>  
حتى ولاد الروم ما متلو<sup>(٤)</sup>

ولكن سرعان ما ينجاب زهوها وترجع إلى نغمها الإنسانى الصادق فتدعو  
الباشا (الوالى) أن يرد عليه ثياب أهله من الفلاحين ، لأن ثياب الجنديّة تجعله  
غريباً عايباً .

با باشا لبسو خلمجو<sup>(٥)</sup>  
دى العمة لبس أبوه وفله<sup>(٦)</sup>  
لبس العساكر إجلعه وارميه  
والبس عزالك<sup>(٧)</sup> نعرفك منيه<sup>(٨)</sup>

وشيثاً شيئاً تسترجع نصائحها له ، فيا طالما أوصته بأن يدارى اللون الأحمر  
فى خديه علامة الشباب وأن يدارى اللون الأبيض فى راحيته علامة النعمة عن  
عين شيخ البلد عله ينجو ولكن بلا فائدة !

يا ولدى دارى حمار خذك

---

(١) الواحات .	(٢) ألبسه مثله .	(٣) ألبسه مثل ثيابه .
(٤) لبسوا مثله .	(٥) ملابسه .	(٦) أهله .
(٧) ملابسك .	(٨) منه .	

شيخ البلد حط السداد عندك<sup>(١)</sup>

يا ولدى دارى بياض إيدك

شيخ البلد حط السداد عليك

وتستطرد إلى ذكر شقاء قلبها ومر لوعتها إذ تجرى ملهوفة عارية الرأس  
حافية القدمين ، يهداها التعب فتتألم ولكن شدة المأساة تعتصر همها فتنتطلق  
تعدو من « المعدية » إلى « الغليون » إلى المحطة حتى إذا ما بلغت لم تك  
تقف « إلا بالجهود » .

إنها صورة واقعية من الاحتجاج الإنسانى العنيف وصورة من صور  
الضياع والكارثة تقع على امرأة شبيخة وحيدة ، يقطع قلبها فراق ابنها الذى  
لا تنسى أن تناديه : « عايق » إكراماً لفتوته .

أنها تجرى وراءه وتناديه فيرد عليها رداً خشناً يصور قلة مبالاة الأبناء  
بالنسبة للآباء « عودى ماعدت لك فايح » .

ولكنه ينسى نفسه حين يجدها « تطير » وراءه كما تقول فيرق رده شيئاً  
ويقول « عاودى الكبير نجاني » وأخيراً وهي توشك أن تنهار بذوب قلبه  
أسى لحطامها « عاودى وبخاطرك يامى » وأما هي فتحدثه وتناجيه حتى إذا  
عجزت عن الكلام لم تكف عن الإشارة إليه بيدها .

ولنقرأ هذا الجزء من البكائية :

على البحر وناديت يا عايق<sup>(٢)</sup>

جال عودى ماعدت لك فايح<sup>(٣)</sup>

---

(١) معنى الشطرة - لقد قرر شيخ البلد أن يجعلك سداداً المفروض على القرية من

الأنهار (٢) يا جيل (٣) لست خالى القلب لأهم لك .

على الموردة وشاشيت يديه<sup>(١)</sup>  
جال عاودى الغليون صرخ بيه  
على المحطة وشاشيت بكامى<sup>(٢)</sup>  
جال عاودى الكبير نجاني<sup>(٣)</sup>  
على المحطة ووجفت بالجهود<sup>(٤)</sup>  
جال عاودى والحق فينا يعود<sup>(٥)</sup>  
على المحطة وشاشيت له بايدي  
جال عاودى لا بيدك ولا بايدي  
على المحطة وشاشيت له بكى  
جال عاودى وبخاطرك<sup>(٦)</sup> يامى

فإذا رجعت الأم إلى دارها مكسورة مهزومة فأية مشاعر تساورها ؟  
البكائية تسجل نصائح ، كأن الأم كانت تود أن تصبها في أذن ولدها -  
فهي ترجوه ألا يقف في الصف الأول إذا ما اندلعت الحرب حتى لا تأكله  
النار :

خافقة عليك من الحرب يا جلبي  
ليأخذك لهيب النار يا شابي<sup>(٧)</sup>  
يا وليدى إوعى تجف في الحرب من جدام  
ليأخذك لهيب النار يا عجبان

---

(١) لوحت له يدي . (٢) لوحت له بأكامى .  
(٣) انتقامى . (٤) وقفت بالكاد .  
(٥) معنى الشطرة : قال عودى ومن يعيش يرجع إلى الدار .  
(٦) وبخاطرك يامى - مع السلامة يا أماء . (٧) يا جيلا قويا .

ثم تسجل البكائية رجاء أم فقيرة هو رجاء كل أم ، أن تنكسر أدوات  
الموت ويكسب البارود . ويسود السلام :

على مين<sup>(١)</sup> يحول لى درب اللظام سدوه  
كفوا البنادج<sup>(٢)</sup> والبارود كبوه  
على مين يحول لى درب اللظام انسد  
كفو البنادج والبارود انكب

\* \* \*

فإذا ما نظرنا فى كتب تاريخ مصر الوسيط ألفينا هنا وهناك منظومات  
أنشأها العامة فى نقد السلطين الزمنية والروحية ومنها ذلك الزجل مجهول المؤلف  
الذى أرسله شاعر شعبي يقص فيه قصة انخساف قنطرة الفخر بيولاى بالقيـل  
مرزوق - فيل السلطان قلاوون<sup>(٣)</sup> ، وأنت ترى فى هذا الزجل سخريه من  
قلاوون نفسه ورجاله الذين أرادوا أن يقتصبوا شلا من « شويخ » من أهل  
الله فدعا عليهم فإذا القنطرة تنخسف بالقيـل .

والشاعر يقول شامتاً إنه ذهب مع أفواج العامة يستطلع الخبر فلم يكفه  
النظر إلى القيل « المحسورة » بل وطأه وسأله أين جبروته « وتهويشه » ؟  
وأين ياترى ذهبت هيئته ؟ ويصور لنا الشاعر عجز القيل الذى ينخرط فى  
بكاء الضعفاء ويرسل « جعيرا » عظيماً ، وهو بهذا يمس السلطان نفسه :

نعا اسمعو يا ناس إلى جراً  
القيـل وقع يوم لتنين فى القنطرة

---

(١) من ذا يبشرنى .

(٢) البنادق .

(٣) تولى السلطان المملوك قلاوون حكم مصر من ٦٧٨ هـ إلى ٦٨٩ هـ .



لَا أَنْلَسُو غُلْمَانَ الْقَيْلِ رَامُوا الْمَطَافَ<sup>(١)</sup>  
 حَدُوهُ وَرَاحُوا صُوبَ بُولَاقٍ يَبْغُوا الطَّوَافَ  
 رَأَوْ شَوْيخَ<sup>(٢)</sup> مِنْ أَهْلِ اللَّهِ مَا فِيهِ خِلَافٌ<sup>(٣)</sup>  
 جَوْ يَأْخُذُوا شَالُو<sup>(٤)</sup> مَنْو بِالزَّنْطَرَةِ<sup>(٥)</sup>  
 دَعَا عَلَى الْقَيْلِ أَتَقْنَطِرُ<sup>(٦)</sup> فِي الْقَنْطَرَةِ

\* \* \*

قَالُوا بَأَنُو فِي الْبَحْمُونِ<sup>(٧)</sup> مَفْرُوسٌ يَصْبِيحُ  
 قَلْتُ حَتَّى أَرْوَحَ أَبْصُرُ إِنْ كَانَ صَحِيحُ  
 آجِي أَلَا قِي الْقَيْلِ مَيْتَ مَلَقِي طَرِيحُ  
 وَالنَّاسُ تَطْلُعُ فَوْقَ ظَهْرَةِ مُسْتَظْهَرَةِ<sup>(٨)</sup>  
 وَلَمَّا وَقَعَ يَوْمَ لَتْنَيْنِ فِي الْقَنْطَرَةِ

\* \* \*

وَأَوْلَادُ مِصْرَ السَّادَةِ حَوْلُو زُورٍ<sup>(٩)</sup>  
 يَتَعَجَّبُوا مِنْ هَذَا الْقَيْلِ أَلِي الْمَحْصَرِ<sup>(١٠)</sup>  
 رَأَوْا دُمُوعَ عَيْنُو تَجْرِي زِي الْمَطَرِ  
 وَلَوْ<sup>(١١)</sup> جَعِيرُ<sup>(١٢)</sup> وَالْعَالَمِ دَوْلُ مَتَعَكِرَةِ<sup>(١٣)</sup>

\* \* \*

(١) معنى البيت - عندما أفاى الغلمان للكفون بالقيل أرادوا أن يطوفوا به (عاهم يحصلون على شيء) .  
 (٢) تصغير شيخ .  
 (٣) ليس ثمة شك في أنه من رجال الله . (٤) شالو . (٥) غصبا .  
 (٦) وقع . (٧) قالوا إنه في القنطرة . (٨) مستظلمة .  
 (٩) متكاثرون . (١٠) مات . (١١) وله . (١٢) صوت الأم يرسله الحيوان .  
 (١٣) استخدم الشاعر هذه الكلمة في عكس معناها السخرية لأن الناس كانوا - حسب روح الزجل - يسمون كارثة القيل .

قلّت لو يا فيل مرزوق يا أسود دغوش<sup>(١)</sup>  
إين حرمتك بين العالم وانت تهوش؟  
وكنّت يا فيل السلطان زين الوحوش؟  
وكنّت بالإعجاب تزهو في الخطرة  
وقد بقيت اليوم مطروح في القنطرة!

\* \* \*

وفي يوميات الجبرتي نماذج من منظومات العامة في هذا الصدد ، نحب أن  
نورد بعضها للتدليل على هذا النوع من الأدب أواخر تاريخ مصر الوسطى ،  
قد ذكر في حوادث عام ١١٤٢ هـ أن أحد الولاة زاد الضرائب ، فسار الأهالي  
والصبية تحت نوافذ بيته بمنظومة عامية هي بعض هذا التراث السياسي الذي  
سنعرض له بشيء من التفصيل عند حديثنا عن أدب الفكرة الوطنية وفيما  
بعد نصها :

باشا يا باشا يا <sup>يش</sup>عين القملة  
مين قال لك تعمل دى العملة  
باشا يا باشا يا عين الصيرة<sup>(٢)</sup>  
مين قال لك تعمل دى التديرة

وأورد الجبرتي في حديثه عن البرديسي بعد جلاء الحملة الفرنسية أنه زاد  
الضرائب على التجار فنارت القاهرة وأعلن المتظاهرون هذا الهمّات :

إيش تاخذ من تفليسي يا برديسي

---

(١) أسود حالك .

(٢) الصيرة هي السمكة الصغيرة أو الدودة وأهل الصعيد يسمون « الساريا » صم :

والعامة لامراء قد صاغوا دائماً أمثال هذه المنظومات والشعارات كلما نزلت بهم نازلة ، وأحياناً تكون منظوماتهم فناً رائعاً كزجل القيل مرزوق ، أو تكون مجرد نظم وتركيز لانفعال سياسى أو اجتماعى عام كذلك الشعار الذى سجلنا أو المنظومة السابقة عليه ، ونحن نقول إنهم فعلوا ذلك فى كل شأن عام فقد أورد الجبرتي مثلاً فى حوادث ١١٤٧ هـ لمنظومة شعبية فى معارضة أحد للشغلين بالأمور الروحية هاجمه الشعب وطالب برأسه .

واحد ظهر وادعى إنه نبي بالحق  
وإنه عرج للسماء وأنه اجتمع بالحق<sup>(١)</sup>  
ولم يلبس ضلو وصدو عن طريق الحق  
قوم يا وزير البلد وحكم على قتله  
أهل الملوام أرخوا هذا كفر بالحق

\* \* \*

وفى النص كفاً فى التمثيلية الشعبية نجد هذا النقد مستورا أو ظاهراً بل وأحياناً ما يقدمه أهل الفن بين يدي أصحاب السلطة ، كما فعلت فرقة «الفوارى» التى قدمت بين يدي محمد على تمثيلية « شيخ البلد » لتلفت نظره إلى قسوة جباة الضرائب ، على حد قول المستشرق ادوارد ويليام لين<sup>(٢)</sup> .

والآن ينبغى أن نعرض لمكانة الأديب الشعبى ، فكما بينا فى الصفحات السابقة استجابة الأدب الشعبى للنظرتين المتعارضتين ، فكذلك الشأن مع محترفى إنشاء ذلك الأدب .

إن الحتمية الأولية وهى أنه مامن أدب بغير جمهور يرعاه تصلح للبدء بها هنا ،

---

(١) بالله .

(٢) راجع فصلنا عن القصة والتمثيلية .

حيث الجمهور جمهوران : الأول تفرغ من موجبات العمل كما رأنا وأصبح بذاته عنصرا راعيا للأدب المعبر عن أزلية التصاعد ، وأصبح - بواسطة محترفي الأدب - موجدا لمن يعيش على مادة كمالية إن جاز لنا أن نقول هذا التعبير، أى يعيش على تجسيد مميزات التصاعد فى السرّات وفى الفواجع ، والجمهور الثانى هو تلك الغالبية الساحقة من العامة الذين لم يتفرغوا من العمل وما كان لهم أن يستطيعوا ذلك ، والذين التحمت عندهم حياة الفراغ بحياة الكدح التحاماجذريا ومتصلا ، فكان أدبهم كُلا واحدا يتعذر تبغيضه ومن مراجعتنا لقنون الأدب نجد أن الفروع الخاصة بالمديح والمجاء وبالغفر والرثاء ، وباستدرار العطايا والمناداة ، أغلب ما تكون صدورا عن الجمهور الأول خاصة عن محترفي الأدب الواقفين بباب أهل السلطة .

والشاعر أو القاص الذى ينشئ الأثر الفنى لحاجة ذاتية أو عامة دون أن يرجو بها لقمة العيش ، ذو مكانة مرموقة ، وحرفته ذات احترام ، وأما الآخر الذى يتكسب بأدبه ، فينتحدر إلى مصاف المهرجين فيسمى « أدباتيا » على غرار « قرداتى » ، أو يكون على أحسن حال نديما يزوق الحياة للمتفرجين ، وبالتالى ففنه هنا وهناك لعبة ومسلاة .

وما دام أن هذا الأديب ملزم بالعيش فى رحاب ضيق محدود فهو نوع من التسابعين ، على خلاف الأديب الحديث الذى يتحرر ظاهريا ، من ربة أصحاب العطايا المباشرة .

والحق إن الندماء والظرفاء ، لم يطوروا التراث الفنى الشعبى على أسسه الموروثة ، بل مالوا إلى تقليد أدب القصصى ، وأجائتهم حرقهم إلى التطرف والتصنع وإهدار مالا يليق بأذان أصحاب السلطة أو بتزاجهم ، فكانتهم



قد رضوا بهذا المزاج رقيقاً عنيداً يتر دون توقف كل مالا يتسق مع جمهور  
سادتهم .

وأما الأدب الثانى ، فمزاجه أوسع بكثير ، وذوق جمهوره العامى أكثر  
مرونة وأشد فعالية ، لأن الفن عنده - على حد قول الأغريق - يمثل كل  
ما يتصل بالحياة ومشاكلها .

وإذا كان دارسو الأدب الشعبى يعنون به كتاريخ للجماعة الشعبية ، فإنهم  
لا شك واجدون تاريخين لا تاريخاً واحداً ، أحدهما ذلك الذى طبعه الندماء  
والظرفاء والمحترفون عامة فى سير أبى زيد المحلىة<sup>(١)</sup> والحواديت وفروع الأدب  
جميعاً ، والذى يحكى لنا حياة غير التى تحكىها المآثورات المعبرة عن المجردين  
من السلطة .

وكذلك الشأن فى الأدب من حيث أنه ذخيرة جامعة يستطاع من خلالها  
تشخيص العادات والمعتقدات ، فهو هنا أيضاً ذخيرتان .

وفى هذا كله يلعب منشئو الأدب المحترفون أعظم دور ، وتتضح أهمية  
معرفة مكاتبتهم فى ذلك المجتمع التصاعدى .

لقد كانوا دعاة لحياة من حياتين بأوسع ماتفهم كلمة الحياة ، وكانوا دعاة  
لنوع من نوعى الأدب ، وكانوا يقومون مقام الصحافة فى إعلانها وإعلامها ،  
ومقام المسرح والفن الأدائى فى استحداث الأثر الفاجع الحزن أو الساخر ، وكانوا  
بمثابة المؤرخين ورواة الحكمة والموعظة .

ولكن الشيء الهام فيما يتصل بالندماء هو ذلك التوكيد لجوهر الفراغ ،  
فالذين يعتمدون النزاليات ، أو ينسجون أدب الفروسية أو المراثى أو الهجائيات ،

---

(١) راجع فصل القصة .

إنما كانوا يفعلون ذلك ، أو قل يصنعونه معبرين عما في نفوس أصحاب السلطة وعما في حياتهم ، فلا عجب أن نجد في أدب هؤلاء طلب المهارة الصناعية والتفوق في اصطیاد المعنى الغريب والأسلوب المتميز ، وإظهار المعرفة والقدرة ، فذلك كان السبيل إلى تمكين أقدامهم من بلاط رعاتهم .

ولعل النزاليات . تمثل لنا هذا الجانب ، ولسنا نغنى بها أدب الخصام التقليدى الذى لامراء فى أنه جزء لا يتجزأ من عبقرية العامة الأدبية ، وإنما نغنى بها تلك الآثار النابعة من التسابق على العطايا ، أو المصورة للنزاع بين أصحاب السلطة أنفسهم .

وهنا يبدو الندماء والظرفاء أسلحة فى يد غيرهم ، والأدب سلاحاً فى يد سوامم والفترة الأخيرة ، قبل ذبوع الصحافة وأساليب النشر الحديثة ، تحفل بشخصيات هؤلاء الندماء ، الذين كانوا يجتمعون بأبواب الوسایا والقصور ، فيزكو بينهم التنافس ، والخصام ويتلهى أصحاب السلطة باندلاع النزاليات ، ومنها نزالية معروفة فى قرى الصعيد الأوسط ، نشبت فى بيت سلطان باشا بين السيد على أبى النصر والشيخ رشوان محفوظ السواهجى ، ودارت فى نيف ومائة موال ، كلها محاولات لإظهار التفوق واسترضاء ذلك الباشا ، فالسيد على أبو النصر يبدوها بمواله :

الدنيا جارت تجول<sup>(١)</sup> هى رعد فى لبريج<sup>(٢)</sup>

والدهر رجص ديب من بعد فى لبريج<sup>(٣)</sup>

أخذ الرهان<sup>(٤)</sup> عيال ما بجيش ولا فى لبريج

وتلخبط الرأى ما بجيش ولا نادر

---

(١) تقول . (٢) الدق . (٣) الأبريق . (٤) فصب الدق .

والندل عمل الولائم جال أنا نادر

ماحد جادر يجول البغل في لبريج

فيرد عليه غريمه ملتزما نفس التهج في النظم ، ودائرا حول نفس الموضوع ،  
ثم تتطور المواليا إلى معان كثيرة ؛ إلى تعريف الفن ، وإلى ظواهر الحياة ، ثم  
إلى التناوب بين الغريمين فالسيد على أبو نصر يفاخر بأنه ذو شرف وحسب وأن  
غريمه من غمار الفلاحين ، ويكفي الحسيب النسيب أن يجد في جوار اسمه جارا  
إذا تمخلى عنه الناس ويكفي الآخر مهانة أنه ابن فلاح .

هذا السيد على يقول :

ياشيخ رشوات أهل الفن شهدوك

وأصبح الكل جندك وأنت شهدوك<sup>(١)</sup>

دا الفن يشبه خلايات نحل شهدوك<sup>(٢)</sup>

لكن بدك تحاذر مني أسي تعاديه<sup>(٣)</sup>

إن كان بينك وبينه حد ما تعاديه<sup>(٤)</sup>

تجدر<sup>(٥)</sup> تعاديه ولو خصماه شهدوك ؟

فيرد عليه السواهجي رداً عنيفاً :

يامدعى الفن ليه جوافيك<sup>(٦)</sup> مليني<sup>(٧)</sup> ؟

جلعي<sup>(٨)</sup> بيدى وعلمك بحر مليني

(١) وأنت شاه دولك .

(٢) شهدوك أيضا مركبة من كلمتي شهد - ولك ( أنت ) .

(٣) معنى الشطرنج ولكن إذ أردت أن تحاذر بطش من تعاديه .

(٤) ما تعاديه ( ما مديته ) لا تهره . (٥) تقدر . (٦) قوافيك .

(٧) أسألتني . (٨) قللي .

كان لى رفاجة<sup>(١)</sup> وصبحو اليوم ملينى<sup>(٢)</sup>  
 نسيو ودادى فى جابل<sup>(٣)</sup> وفى ماضى  
 والود عملوه فى كل يوم ماضى<sup>(٤)</sup>  
 يستاهل الجلب جلبهم<sup>(٥)</sup> سلاح ماضى  
 كان جلب فاضى وجال للشوج<sup>(٦)</sup> ملينى<sup>(٧)</sup>

وبمثل هذه الحدة يعرضان بعضهما ببعض ، فالسيد على بهجو غريمه هجاء  
 موجعا بأنه فلاح ولا يرحم الدهر فلاحا :

الى شكا الدهر حين شافو بحكمو جار<sup>(٨)</sup>  
 جاب لو عزولو وخلاه فى المنازل جار  
 ييات ينوح ودمعو فوج<sup>(٩)</sup> خدودو جار<sup>(١٠)</sup>  
 إن كان فلاح خليه زى أمساله<sup>(١١)</sup>  
 القلب والبين صبح بو وأمسى بو  
 ون<sup>(١٢)</sup> كان شيخ عالم من جاليه<sup>(١٣)</sup> أمثاله  
 ون حط باله يحد فى وسط اسمه جار

فيرد السواهجى منوها بأن الفلاحين أيضاً لهم شكيمة وأنهم حين ينغمسون  
 فى الماء ويجلبون رزقهم إنما شأنهم شأن أصحاب السلطة لأن حرفة الفلاحة  
 شريفة . يقول :

---

(١) رفقاء . (٢) ملونى . (٣) فى قابل - أى فى المستقبل .  
 (٤) معنى الشطرة - وود النوى نسوه واعتبروه مما معنى (٥) لأحلمهم .  
 (٦) الشوق . (٧) إـلـأنى . (٨) معنى الشطرة : الذى شكا الدهر حينما  
 وجده جائر الحكم . (٩) فوق . (١٠) حار امى . (١١) أمثاله .  
 (١٢) وإن . (١٣) جاء إليه - ومعنى الشمره - وأما إذا كان شيخا عالما فن  
 يزوره يكن بدا له .



كار الفلاحة للناس قديم موش منعام <sup>(١)</sup>  
 انخاص <sup>(٢)</sup> آدم وانت يا بطل <sup>(٣)</sup> منعام  
 والزرع لكل أجراه جوتهم <sup>(٤)</sup> منعام <sup>(٥)</sup>  
 إنت شركت <sup>(٦)</sup> الإله فى جسمه <sup>(٧)</sup> أو هابو <sup>(٨)</sup>  
 بتحجر <sup>(٩)</sup> الرزج <sup>(١٠)</sup> فى ناسات لهم هابو <sup>(١١)</sup>  
 من حى <sup>(١٢)</sup> ما ناس عاشو فى المياه هابو <sup>(١٣)</sup>  
 بالرزج أبو <sup>(١٤)</sup> وجالو بعدها منعام

ومما يحفظه فلاحو المنطقة السابقة نزالية أخرى جرت <sup>(١٥)</sup> بين الشيخ عبد الله  
 لطلبها وهو أديب ذو باع قادر ، وخديجة المغربية ، فقد تواجدا إتفاقا بإحدى  
 الوسايا ، وكانت المغربية تسفه كلام لطلبها فتعقب على كل نادرة يقول بعبارة  
 « ياعمى كلامك يسلى » <sup>(١٦)</sup> فرماها لطلبها بتصيد جارية بذيئة هدمت مكاتهادى  
 فلاحى تلك القرى :

تجولى كلامك يسلى ونا الى بعينى أراكى  
 ولوشفتى سلاحى وسلى <sup>(١٧)</sup> لتتركى الى وراكى  
 روحى تعالى كتنا كيت ولا استر على كل عورة

- 
- (١) منذ عام (٢) القديم  
 (٣) استخدم الشاعر كلمة يابطل هنا للسخرية . ومعنى العطرة : إن القديم هو آدم وأما  
 أنت يابطل فابن العام الماضى . (٤) طعامهم (٥) واهب النعم  
 (٦) هل شاركت (٧) تقسيم (٨) هباته (٩) أتقصص  
 (١٠) الرزق ! (١١) فى ناسات لهم هابو أى بين أناس ذوى سطوة وهيبة .  
 (١٢) من حى ما ناس ، ما أكثر الناس الذين (١٣) هابو : كانت لهم هيبة  
 (١٤) بالرزج أبو: أى عادوا بالرزق (١٥) فى قرية الشيخ تسمى مركز أبى فرقاس  
 (١٦) معنى هذه العبارة : كلامك فارغ (١٧) يشير هنا إلى عضو التذكير

وفي البيت عندي كنا كيت متى شفتهم جلت <sup>(١)</sup> عورة  
ونسكن عبد الله لها ليس قادراً فحسب على الاقتذاع ، وإنما هو يعرف كيف  
يضرب أصحاب المطايا ؛ فيردد الأفكار المثلثة لوجهة نظرهم ، مثل القناعة بالقليل .  
ذات مرة كان يـُـكل « طعمية » فسأله أحد الوجهاء لماذا يفعل هذا ؟  
فرد بقصيدة مطامها :

ن فارج انال كفى دبرت الأمر حيلة  
وأم القلافل تكفى لى فلوسه جليلة  
وكلها وعظ من هذا القليل .

ولكنه يروح أحيانا عن نفوس رعاته فياعب بالألفاظ ويتحدث في الغرام ،  
وهو الذي كان يتخذ هيئة الدراويش :

ياللى هواكى هوسنا ولا نافيماشى الحجايب <sup>(٢)</sup>  
فكر علينا هوسنا <sup>(٣)</sup> مع ساكنات الحجايب  
وله أيضا :

سير يانسيم يمّ أحببى وناجيهم  
وقل لهم خلهم فى الحب ما ساليهم  
فى الجرب والبعد أنا بروحى أساليهم  
راح النسيم للحجايب بالعجل جانى  
جال لى حبيبك شبيه الشهد للجانى <sup>(٤)</sup>

---

(١) إنك فى إبابك ومجيثك مثل الكنا كيت .

(٢) ولا نافيماشى : لاتنفع . الحجايب : الأحجية .

(٣) هواء إسنا . (٤) لمن يحبنى .

أنا في غرامه شهد لي الأنس والجاني<sup>(١)</sup>  
ع البعد والجرب أهوام وأساليهم<sup>(٢)</sup>

وله في الرثاء والعتاب ومدح بعض رعاته: <sup>(٣)</sup>

وعلشانيه<sup>(٤)</sup> يا جصر لَحْزان<sup>(٥)</sup> ؟  
وكم من<sup>(٦)</sup> مجادم أتولك<sup>(٧)</sup> ؟  
وكم من حواليك لحزان<sup>(٨)</sup>  
بفرسان والعز حولك ؟  
وليه يا جَصْر حزنان  
وراحت وذهبت<sup>(٩)</sup> سيوفك ؟  
وكنت يا جصر عدنان  
جنة أصحابها ضيوفك<sup>(١٠)</sup>  
يا ناس زمانى مَمْنَى<sup>(١١)</sup>  
وشمتوا<sup>(١٢)</sup> العوازل وفرحوا  
من بعد الأفندى المهنى<sup>(١٣)</sup>  
جلبي تسمم ببحرحو

---

(١) الجن . (٢) أسرى عنهم . (٣) هذه للرثية في أحد أعيان مديرية المنيا  
(٤) (وعلشان إليه) . (٥) الأحزان . (٦) مقام : عليه القوم .  
(٧) زاروك .

(٨) لاح زان — ومعنى الشطرة : وكم ذا لاح من حولك زان الفرسان .  
(٩) بليت . (١٠) معنى هذه الشطرة وما قبلها : وكنت بأقصر عدنان جنة يملكها  
ضيوفك . (١١) ما أهاننى : أى لقد أهاننى . (١٢) فرحوا .  
(١٣) اسم صاحب القصر ( للمهني أبو عمر عضو الجمعية التشريعية ) .

وعلشان إيه نومك يا فندى  
ولا نلتجوشى<sup>(١)</sup> بدالك ؟  
ون<sup>(٢)</sup> كان يطلع الحج عندى  
جول فى الحشم ما بدالك

وعبد الله لطلبها فى تصرفاته الخاصة ، من ملابس ومنهاج عادات ، شاعر  
قديم ولم يكن عجيباً أن يتخذ هيئة الدراويش أو يركب حصاناً ويتمنطق بسيف ،  
فكذلك كانت خديجة للفريية تلبس ملابس الرجال وتضع طربوش عمامة  
مغريباً على رأسها ، وكثيرون أمثالها يقص بهم ريف مصر خلال مئات  
السنين ، يعيشون فى درجة من حياة المتطفلين ، يعتمدون على رعاتهم ،  
يفرحونهم ويسرون عنهم ويشحذونهم للبكاء حين يريدون البكاء ، فلا عجب  
أن خرجوا بمستوى الأدب الشعبى ، عن مداره اللاصق بالحياة الشعبية العامة ،  
إلى هامش ضيق ، جهد مايزع الخالق فيه أن يزوق ويصطنع . ولم تكند  
الصحافة ووسائل الإعلان والأعلام الأخرى تنشر وتذيع حتى أخذ هذا  
النوع من الأدباء فى التلاشى ، فلم يعد ثمة مكان رحب له ، كما كان الشأن  
فى الماضى ، على حين لم يزل الأديب غير المتفرغ من العمل ، يضيف كل  
يوم إلى تراث الأدب الشعبى ، ويعزو به أفاقاً جديدة تحملها الحياة  
وتطوراتها ، ذلك لأن أدبه لم يزل معتمداً على منطق الضرورة الاجتماعية  
العامة وموجباتها .

وهناك أقوال ابن عروس أو مانسج على غرارها يحفظها العامة ويتمثلون  
بها ومنها :

---

(١) ولا نجد .

(٢) وإن .



حرامى وعاصى وكذاب عاجز هزيل المطايا  
وتبت ورجعت للباب هيا جزيل العطايا

---

ما يرقد الليل مغبون ولا يقرب النار دافى  
ولا يطعمك شهد مكنون إلا الصديق الموافى

---

دنياك هذى غرورة كيف لاعبات الخيال  
ياما فنت من قصوره ورجال كانوا موالى

---

دنياك مامننا مغنم وكلها ماتسواشى  
شبه الذى بات يحلم طلع النهار مالفاشى

---

إصحى تفرك وترميك فى بحر مالو سواحل  
تندم ولا شىء ينبجيك وتصير فى الناس غافل

---

لو كنت خايف من الله ومن القبر والهول  
ما كنت تغتر بالجاه وبالظلم والجور والصول

---

النذل ميت وهو حى ما حد حاسب حسابه  
وهو كالترمس التى حضوره يشبه غيابه

---

كيد النسا يشبه السكى من مكرهم عدت هارب  
يتعزموا بالحنش حى ويتعصبوا بالعقارب

---

يا قلب لكويك بالنار وإن كنت عاشق أزيدك  
يا قلب حملتنى العمار وتريد من لا يريدك

---

لا تسلك الطرق وحدك بحر المحبة غوارق  
وامشى مع الى يودك واترك هوى الى يفارق  
الحر يصبر على الضيق ولا يفرح الاعادى  
لو ينشف القم والريق يتم ع الحال هادى  
تغسل ثيابك بصابون وقول عليهم نضاي  
فى باطنك غل مكنون متشاش من الله خايف  
مسكين مين يطبخ الفاس ويريد مرق من حديد  
مسكين من يصحب الناس ويريد من لا يريد  
إن صادفك سعد الأيام وانت على النحس ديم  
إضرب عصاك لقدام عوجه تيجى مستقيمه  
إلى على الخير هنيه وبشره بالغنيمه  
واللى على الشر عزيه بكره يلاقى الهزيمة  
إن زاد الريح يتدار يأذن من له الإراده  
والحزن والفرح خطار لا دام ده ولا ده  
قدامنا قبر وحساب وحده وقلة رفاقه  
والقبر ضيق ملوش باب مافيه للنور طاقه  
ماحد سالم من الهم ولا الحصى فى الأراضى  
لا له مصارين ولا دم ولا هو من الهم قاض

كسرة من الزاد تكفيك وتبقى نفسك عفيفة  
والعمر بكره يطويك وتنام في جنب الخليفة

---

سلم أمورك لمولاك دارى بحالك وعالم  
تنسر في يوم لقياك وترتد للأهل غام

---

إلليل مهوش قصير إلا على اللي ينامه  
والشخص مادام فقير ما حد يسمع كلامه

---

والصبر لا باس بالصبر لكل من راح تواسى  
قلب كفوفك على الجمر حتى تنول الخلاصى

---

لا بد من يوم معلوم ترتد فيه المظالم  
أبيض على كل مظلوم واسود على كل ظالم

---

ولم تزل أقول ابن عروس وهو الذي يقال إنه عاش أواخر القرن الثاني عشر جلرية في الاستعمالي حتى اليوم يلقيها الفلاحون في مجالس السمر يتصدون بها التمثل بحكمتها ، ولا يلتقون بالا كثيرا إلى أن منشىء هذه الأقوال كان قاطع طريق يسلب الأموال ويسطو على الناس ويفزعهم ، وظل كذلك فيما يقال أكثر من ثلاثين سنة خارجاً على القانون في بعض مناطق الصعيد ، ويذيع اسمه كلص خطير فتأتيه الهدايا من سائر البلاد استرضاء له واتقاء لشره ، وبعد سنوات طويلة اكتمل الرجل وأصابته الشيخوخة ولا ندرى هل اعتزل ماضيه عن اقتناع أو عن عجز ، لكننا نسمع أقواله من أفواه

الفلاحين وكأنها حكمة بالغة لأنها عبارة عن صياغة تكاد تكون تقريرية  
لقيم أخلاقية يرضى عنها العامة .

هكذا بالإضافة إلى الشاعر النديم وإلى الفلاح الذى يقول الشعر  
حفل الأدب الشعبى بنماذج من الحكم الماثورة ترضى أذواق الخاصة  
والعامة من أعضاء المجتمع ما دامت تحمل القيم الأخلاقية التى استقر عليها  
العرف .



# الباب الخامس

## أدب المعتقدات والطعارف

نلخصت جماهير الشعب في أدبها ، تاريخها وتجارب حياتها ، فهو السجل الكبير الذي يرينا موقفهم من مشاكل الحياة والطبيعة .

وفي تكوينهم الفكري والعاطفي ، جانب ضخم يطالعنا في كل قرية وكل فلاح ، ذلك هو المعتقد . يخالفون به العلم الحديث وتعاليم الإسلام والمسيحية .

وحديثنا هنا ينصب فحسب على الأفكار الاعتقادية الشعبية ، المتعلقة بمشاكل الكون وبدء الحياة وانتهائها ، والقوة الدافعة لها ، ولسنا نناقش تعاليم دين من الأديان ، ذلك بأن دارس التراث الشعبي يهمل واقع التفكير وجذوره ، وكذلك فدارس الأدب الشعبي ينبغي أن يحلل التعبير الفني لهذا المعتقد .

\* \* \*

وسيرى القارئ أننا نربط بين كثير من الأوهام النائعة لدى الفلاحين وبين المعتقدات الفرعونية ، ونحن لا نريد بهذا ، أن نقول إن أفكار الفلاحين عندنا هي عينا أفكار أجدادنا منذ آلاف السنين ، بل غاية الأمر ، أن معتقدات وعادات كثيرة جرت عبر هذه القرون وعاشت وطبعت أدب الفلاحين فلامر من أن ندرسها .

\* \* \*

تحفل كتب الأدب العربي بما يدل على تأثير الفكر الإسلامي بالنصرانية ومن

ذلك قصص الأديرة التي تكون مسارح للحكمة أحيانا أو أمكنة للمجون والعشق والخر أحيانا أخرى<sup>(١)</sup>.

ومؤلفو هذه الكتب يبينون<sup>(٢)</sup> العادات النصرانية واليهودية التي أخذها عنهم المسلمون أو يتكلمون عن<sup>(٣)</sup> إذاعة القبط لأفكارهم المعارضة للإسلام وقد تناول المستشرقون<sup>(٤)</sup> هذا الجانب فتوسعوا وتعسفوا أو اجتهدوا فخطئوا أحيانا وأصابوا أخرى.

لكن هذا كله يتناول التفكير الرسمي والمذاهب الرسمية، ولم تقرأ لأحد منهم بحثا علميا في المعتقد الشعبي، ذلك إذا إستثنينا مقالات متفرقة وعابرة ظهرت في دوريات الاستشراق.

ومن جهة أخرى فعلماء التراث الشعبي : الذين قرأنا لهم ، لم يخصصوا معتقد الفلاح المصري بالعناية الجدية الواجبة ، ولا يفتنى في ذلك ، إشاراتهم المبعثرة ، فتلك إن وجدت لا تفي بالفرض ، وليس هناك من رابط أو مقابلة فيها بين المعتقدين الرسمي والشعبي .

وفي كتب التاريخ القبطي . تقع أحيانا على المشابهة بين الديانة الفرعونية والمسيحية<sup>(٥)</sup>.

---

(١) راجع عيون الأخبار ( ج ٢ / ٢٩٧ وج ٢ / ٢٧٠ ) والعقد الفريد ( ج ١ — ١٢١ ) وج ٢ ص ٣٥٦ ومسالك الأبحار ( ج ١ — ٢٥٨ وج ٢ — ٢٥٤ )

(٢) راجع صفحة ١٦٠ وما بعدها من كتاب « اقتضاء الصراط المستقيم » لابن تيمية

(٣) راجع تحديد أبي منصور البغدادي لفرق الباطنية ، الذي أوردناه في الصفحات السابقة

(٤) يذهب جولد زيهر إلى أن النصارى لاتعلوا الأحاديث وأذاعوا بها أفكاراً قبطية .

ويقول فون كريمر : « إن ورقة المنزلة نشأت من الملحية » وإلى بعض هذا يتجه الأستاذ آرنولد في كتابه « ترويج الإسلام » .

(٥) راجع مثلاً « تاريخ الأمة لبطية » لكامل صالح نخلة وفريد كامل في صفحات ١٧ ،

و ١٢ و ١٩ و ٢٠ يذكر المؤلفان أن المصريين ورتوا عن القراعنة أذكاراً أربع « كانت سبباً

في سرعة فهمهم للديانة المسيحية » وتلك هي الوحدة والتثليث وفكرة « ابن الله من عذراء

بنخلة من روحه » وفكرة البعث والحساب في الآخرة .

وإذا دلت هذه الأبحاث على شيء فإنما تدلنا — فيما يهمنا هنا — على توارث الفلاحين لأفكار غيبية — لا حرج في أن نسميها أوهاما وتصورات ظنية ، خلقتها حياتهم ونوع التجارب التي مرت بهم .

\* \* \*

نحن نقصد بالمعارف هذه الحصيلة من القواعد العلمية الشعبية ، في الطب والزراعة والحرف المختلفة ، وفي قواعد السلوك الاجتماعي وقضايا الأخلاق . . . أى ذلك العرف التجريبي بإزاء الطبيعة وإزاء المجتمع البشرى ذاته .

وهذه الحصيلة نمت من تجربة متصلة ، أجراها الفلاحون وهم يواجهون مشاكل القوى الطبيعية والاجتماعية ، متخلفين عن تطور العلم ، يزرعون بأدوات ترجع إلى أيام القراعنة ، وبطبع مجتمعهم تصاعد أشرنا إليه ، وتضغظهم ظروفه . وغير قليل من رواسب الاقطاع ، فلا تتاح لهم سبل التقدم إلا في بطاء ما بعده بطاء ، ويظنون لا يعرفون كيف يردون الوباء الجائع ، أو الصقيع المهلك للزرع ، ولا قلة المحصول ، وغاية أمرهم أنهم يعملون التجربة التقليدية ، وينسقون قواعدها في ماثورات أدبية . يتعلمون منها ويستمتعون ، وتلك هي حصيلة معارفهم .

ولكنها عاجزة عن أن تشمل الكثير من أسرار الحياة حولهم ، وعاجزة عن أن تكفي ضرورتها ، وذلك هو الباب الواسع للوهم ، فما استغلق على التجربة وشذ على سيطرة الإنسان على الطبيعة كان مباءة الظن والتخمين .

إن قول فيورباخ في مؤلفه « جوهر المسيحية » من ألا شيء موجود خارج الطبيعة وما الكائنات العليا التي خلقتها تصوراتنا سوى انعكاس لجوهرنا ولده الخيال والوهم . هذا القول يصدق على النظر الشعبي الأسطوري ، الذي يرجع إلى حيث كان الإنسان تذهله صفات الحيوان الباطش ، أو مظاهر الطبيعة الخارقة ،

وتعجزه أسرارها ، فيردها إلى قوة خارقة متعددة يجعل لها نفس هذه السمات الفائقة الطاغية .

والذى يجعل هذه التصورات تجرى كل هذه الآلاف من السنين إثمها واستمرار جمهور العامة رازحين تحت وطأة الضياع والتخلف التام عن مباشرة العلم والاستمتاع بالحياة الرحبة المطمئنة .

والذى يعنى دارس الأدب الشعبى فى هذا الصدد ، إستظهار تلك الحصيلة كما تصورها مآثورات العامة الأدبية ، وبيان التأثير المتبادل بين المحتوى والشكل . وفى هذا الميدان نجد أدب الكلمة الملزمة أى ( أدب السحر ) والحكمة والموعظة ، والأسطورة ، وأدب الخوارق بما فيها من أغاني الحبيج وزيارة أغرحة الأولياء ، وكذلك الأدب الدبنى وأهم فروعه أدب التخدير ( التصوف ) . وسوف نجري بحثنا فيما يتصل بأدب المعتقدات أولاً ثم أدب المعارف .

### فيضان النيل والتقويم الزراعى

عندما قال هيرودوت « مصر هبة النيل » <sup>(١)</sup> كان يعبر عن نظرة الفراعنة إليه فقد كانوا يرونه إلهاً اسمه حابى <sup>(٢)</sup> يستثيرون قواه بأدعيات <sup>(٣)</sup> ويؤدون له إحتفالات دينية ، لم تزل بقاياها جارية إلى يومنا هذا ، كما لم يزل نظر الفلاحين إلى طهارته ( قداسته ) ظاهراً فى إستنكارهم تلويث مائه بالنجاسة وفى قسمهم به كقولهم و « حياة البع الطاهر » وفى نسجهم الكثير من قصص الجان « جنية البع » التى تسكن أعماقه .

وسنضرب هنا مثلاً لجريان ذلك المعتقد من عهد الفراعنة إلى يومنا .

---

Hâpi (٢) Dôron ton Potamou (١)

(٣) ذكر ديكوجيس ترجمة لأدعية على ورقة بردى هذا نصها بالفرنسية :

“C’ est toi Hâpi ! Le grand, au jour de la Saison de l’ inondation au début de l’ année, dieux et hommes vivent des honeurs qui Sont en toi.



كان الفراعنة ثم بعد ذلك الرومان - كما روى السائح الإغريقي بوسنيس<sup>(١)</sup> - يحتفلون بعيد الآلهة إيزيس إذ تبكي أخاها وزوجها أوزيريس وفسروا فيضان النيل تفسيراً أسطوريا فقالوا إنه يفيض من الدموع التي تسفحها إيزيس على أخيها الذي قتله ست .

فلما جاءت المسيحية مصر ، أزيلت عبادة إيزيس الوثنية ، واندثرت معابدها ولكن استمرت أسطورة إيزيس تعيش في معتقد الفلاحين ، وكل ما فعلوه أنهم أبقوا طقوسها الأسطورية ( عادة الاحتفال ) وانفصلت تلك عن الأسطورة الوثنية ذاتها ، ثم نجدهم قد غيروها بأسطورة مسيحية<sup>(٢)</sup> في الشكل ، وشيئا شينا تلاشى نص الأسطورة ؛ وبقيت عادة الاحتفال بليلة النقطة عبر الفتح الإسلامي وإلى يومنا هذا .

ومن جملة الأساطير المتعلقة بأوزيريس ، والتي اندثرت ، ولكن بقي جانب من طقوسها في عادات الفلاحين ، تلك الأسطورة الخاصة بمصرعه .

كان الفراعنة يعتبرون أوزيريس « روح القمح ومعطى الحياة » - وكانوا يعتقدون بأن أخاه ست قد قتله ومزقه - هذا هو الجانب الأسطوري .

وكانوا - كل عام ، يبدون حزنا عميقا لتعذيبه فتخلق النساء شعورهن ويدققن صدورهن ويمثل الكهنة مأساته في المعابد .

---

(١) عاش بوسنيس في القرن الثامن قبل الميلاد .

(٢) القطة التي تهمننا في هذه الأسطورة هي الخاصة بتفسير الفيضان فقد ظل كما كان أيام الفراعنة ينبع من دموع شخصية خارقه هي القديس ميخائيل في الفن القبطي الذي كان كلما حل بعباد الفيضان يدخل على العرش الإلهي يرجو الله أن يرحم عباده المصريين فيأمر بزيادة النيل ويظل يتضرع ويبكي حتى يستجاب دعاؤه - دموعه هنا مرتبطة بزيادة النيل شأن دموع إيزيس - راجع مقال « على هامش أعياد النيل » لـ دكتور محمد سالم صفحة ٢٠ وما بعدها من مجلة الثقافة عدد ٣٧ السنة الأولى .

اندثرت هذه العادة الخاصة بموت أوزيريس ولكن بقيت عادة أخرى متعلقة بعودته إلى الحياة - ففي « شم النسيم » - عيد الربيع والنماء - كان الفراعنة يخرجون إلى الحقول فرحين بعودة ذلك الآله حين ينبثق النبات من البذور. ونحن الآن نحكي « شم النسيم » بالخروج إلى الحدائق والمزارع ، وقد نسينا أصل هذه العادة الأسطورية<sup>(١)</sup>.

فسريان الطقوس الأسطورية بالنسبة للنيل والزرع وإحاطته بسوار غيبي ، يمان عن حقيقة الحضارة الزراعية التي لم يصيبها تغيير سريع أو مفاجئ أيام القبط عنها أيام الفراعنة ، وما من ريب في أن الفلاحين عندما يعجزهم تفسير هذه الظاهرة الطبيعية الجارفة ، يفسرونها تفسيراً أقرب إلى الأوهام فلاجب أن ظل المسلمون والأقباط يحتفلون بعيد النقطة حتى اليوم ، ويتوارثون الإبتهاج ببناء الزرع .

فلننظر الآن إلى جانب آخر : ذلك هو مسألة التقويم الزراعي ، فنجد أن الفلاحين المعاصرين يعتمدون تقويميا أصله فرعونى<sup>(٢)</sup> ، وكانت تتداخل فيه الموسم الزراعية والمواسم الدينية ، وحين جاء العرب مصر ألقوا بها ذلك التقويم المرتكز على خبرة طويلة بالقيضان وظواهر الطبيعة الأخرى ، وألقوا القبط مبقيين على ذات التقويم تقريباً ، فجزوا عليه وبالتالي فالفلاحون المسلمون يعتمدون في حياتهم تقويمين : أحدهما قرى وذلك للمناسبات الدينية الرسمية والآخر شمسي وذلك للزراعة وموسمها وعاداتها المطبوعة لاتزال بالروح الأسطورية ، وأما الأدب الشعبي فيحتفي بالتقويم الشمسي كما سنوضح هذا الأمر فيما بعد .

---

(١) راجع مجموعة مقالات الدكتور لويس عوض عن الدراما الفرعونية - نشرها في الصفحة الأدبية بجريدة الجمهورية - وخاصة مقاله بتاريخ ٤ - ٢ - ١٩٥٤ ( انظر رأى دريتون )  
(٢) قسم الفراعنة السنة إلى ٣ فصول : القيصان ويشمل أشهر ثوت وبابه وهانوروكيهك ، ثم فصل الشتاء وبه طوبه وأمشيروبرهات وبرمودة ، والصيف وبه بشش وبؤونة وأيب ومدرى

يقول العالم الإنجليزى ن . ر . جوفر<sup>(١)</sup> .

« كان القراعنة يلائمون بين سنتهم الزراعية والدينية لأن الزراعة عندهم كانت ترتكز إلى تقويم تتداخل فيه عبادة الآلهة بالاحتفالات والطقوس والأعياد » .

وهذا هو عينه التقويم القبطى — أو قل المصرى الزراعى — وإن كان القبط هنا أيضاً قد جعلوا أسماء شهوره أسماء محرقة لآلهة فرعونية ثم نسجت حولها الحكم والأمثال وصارت قواعد المعرفة الزراعية فـ شهر (توت) يـ اسم الإله تموت إله العلم والحكمة ورب الكتابة عند القراعنة ، ومأثوره فى الأدب الشعبى « توت رى والافوت » أى إما أن تسارع إلى رى أرضك أو تبطئ فيفوتك الفيضان وشهر بشنس مسمى باسم المعبود الفرعونى خونس والعامه يقولون « بشنس يكنس الأرض كنس » إشارة إلى أنه الوقت الذى ينبغى أن تصفى فيه الأجران ، وشهر كياك فيه كلمة « كا » الفرعونية بمعنى روح ، والعامه يمثلون له بقولهم « كياك (أو كيهك) صباحك مساك تقوم من النوم تدور على عشاك » إشارة إلى أن الإنسان يصحو فيه بعد ليل طويل فيكون جائعاً ما يكاد يتناول إفطاره حتى يطلب العشاء لقصر النهار .

وأنت ترى أن هذه المآثورات تؤدى وظيفتين . فهى قاعدة من قواعد المعرفة الزراعية وهى فن أيضاً ، ونستطيع أن نجد فى مآثورات أخرى ذلك الارتباط بين التعيد الزراعى والظاهرة الطبيعية ، فبرمهاث يقولون عنه « برمهاث إطلع الغيط وهات » إشارة إلى أن الطقس يأخذ فى التحول من البرودة . وإلى أن الخير يستطاع وجوده فى الحقول ، وعلى عكسه بابه

الذى يقولون فيه « بابه خش واقفل الدرابة » إشارة إلى ابتداء البرد وخلو الموسم من اجتلاب الخير وشهر « هاتور أبو الذهب المنتور » ذكرنا بهاتور الذى كان يصلك اسمه على علامة الذهب بالميروغيلية ، وكذلك بوفرة الخير فى هذا الشهر .

وقد يكتفى العامة بتسجيل ظاهرة طبيعية فيقولون « أمشير أبو الزعاير » لارتباطه بالخماسين أو « طوبة يخلى الصبية كركوبة » لشدة البرد مما يجعل الشباب يعجز عن النشاط ويتكوم فى جلوسه ونومه كالشيوخ .

إن هذا التداخل بين الرواسب الأسطورية القديمة وأصول المعرفة، وإجراء ذلك كله فى مآثورات فنية وعادات مستعملة يمثل لنا أى طريق اختطه التراث الشعبى منذ القدم وعبر العصور .



### عيد شم النسيم والممارسات الخاصة به

وإذا كان التقويم الزراعى القبطى فرعونياً فى أصله، فإنه من اللافت للنظر توقيت بعض الأعياد وأهمها شم النسيم وما يتصل به من ممارسات واستعمال لأنواع معينة من الأطعمة والنباتات .

ويشم النسيم عيد مصرى قومى ، يشارك فيه أبناء مصر منذ القدم . ويذهب البعض<sup>(١)</sup> إلى أنه يتصل بعيد فرعونى مماثل فيقولون إن اسمه

---

(١) راجع صفحة ٥٣ وما بعدها من كتاب « العادات المصرية بين الأسس واليوم »

لويليام نجليز .



بالمهروغيليفية هو شمو وأز الأقباط اتخذوه عيداً ليكون رأس سنتهم المدنية غير الزراعية .

ويقال إنه كان من عادات قدماء المصريين أن يشارك فرعون وعلية القوم عامة الناس في مراسمه وكانوا يخرجون في الفجر أو الصباح المبكر إلى الحقول والبساتين رمزاً لأولئك الذين حملوا أواني الجعة ليسكبوها في طريق حتحور<sup>(١)</sup> قبل أن تقتك بالبشر .

ويقال أن بين مباحج شم النسيم ، ومباحج بعض أعياد الفراعنة قرابة وصلة ، ومن تلك الأعياد القديمة عيد بوباسطيس ( تل بسطة في الزقازيق ) وقد وصف لنا هيرودوت<sup>(٢)</sup> كيف أن الرجال والنساء كانوا يركبون قوارب تسير بهم في النيل ، وهم يرقصون ويغنون ، ويسرفون في تناول الطعام والشراب - ولم تزل عادة السباحة بالقوارب في النيل ، جارية في عادات شم النسيم حتى الآن .

وكذلك كان من الأعياد القديمة عيد المصاييح الذي كان يقام في سايس وتشعل فيه المصاييح ، ويحدث ذلك في أنحاء مصر جميعاً<sup>(٣)</sup> .

---

(١) هناك أسطورة فرعونية تقول أن رع سخط على المصريين لعدم إطاعتهم له واستدعى الإلهات ليدمرن البشر لكنهن أجفلن فيما عدا حتحور التي قبلت أن تهلك الناس ، وعندما ظهر قارب الشمس عند الغروب ركبته ، ثم نزلت بالنهار ومشيت بين الناس لنرى خطاياهم ولتشتعل كراهية لهم ولكن رع استدرك وأمر الآلهات بجمع كيات من الشعير وطحنها وكانت الإلهات تبكين أثناء طحنه ، فتسقط دموعهن في دقيق الشعير فيحمر ، ويتحول إلى جعة وخلط الإله رع هذه الحمر ، وألقي بها في طريق حتحور فشربت منها وسكرت ، كما شربت منها الأرض فاينعت وازهرت واطمأن البشر إليها وفرحوا بميلاد الخضر في النبات وراحو يشمون ريح الأرض ونسيمها .

(٢) فقرة ٦٠ وما بعدها - صفحة ١٦٠ من كتاب هيرودوت يحدث عن مصر - ترجمة الدكتور صقر حفاجة .

(٣) صفحة ١٦٤ للرجع السابق .

غير أن شم النسيم هو واحد من فترة زمنية يقع فيها أربعاء أيوب وسبت النور ، اللذان يحتفل بهما المصريون ، ويمارسون فيهما عادات ظلت تتوالى على مدار الزمن .

ومن تلك العادات عادة الإستحمام برعرع أيوب ، إبتغاء العافية وصحة البدن .

وهذا النبات يسميه العامة « رعرع » أو « رعرع » أيوب وهو تحريف من كلمة رعرع<sup>(١)</sup> المستخدمة في قراطيس الطب العربية القديمة - وهو نبات مصرى قديم ( فرعونى ) وعثر العلماء على حبه بين الهدايا الجنائزية فى مقابر طيبة والدير البحرى وتوجد عينات منه فى متحف برلين ومحدثنا أودارد وليام لين<sup>(٢)</sup> عن أربعاء أيوب فيقول إن المصريين كانوا يستحمون فيه بالماء البارد ويدلكون أجسامهم برعرع أيوب أو غيرة أيوب وهو نبات زاحف . وفى الخميس التالى لأربعاء أيوب كانوا يأكلون البيض المصبوغ والكشك والقول النبات والعدس والأرز والبصل .

وفى يوم سبت النور كان الرجال والنساء والأطفال يكتحلون ظنا بأن نوراً خارقاً للعادة قد يظهر فى ذلك اليوم فيرهق العيون .

\*\*\*

وبهمننا أن نلاحظ تلك الصلة بين المعتقد الشعبى والعادات الجارية . وإذا كان قد نسى هذا المعتقد إلا أننا نستطيع أن نتعرف عليه من هـ — هذه العادات ذاتها .

---

(١) الرعرع أو الأهل *Juni perus phoenicea* صفحة ١٢٦ وما بعدها من تاريخ الطب والصيدلة عند الفراعنة - تأليف عبد العزيز عبد الرحمن .  
(٢) صفحة ٢١٦ من كتابه طبائع المصريين المحدثين .

فالفكرة المختفية في الخروج إلى الطبيعة حين تخضر الأرض ويتحرر المناخ من قسوة الشتاء ، تتصل بعقيدة تجدد الحياة في النبات والإنسان وهو معتقد موجود في ماثور الكثير من الأمم<sup>(١)</sup> .

أما عادة الإستحمام وتدليك الجسم بنبات العرعر فتذكرنا بالمعتقدات الخاصة بشفاء أيوب في بلواه .

وأما أيوب نفسه ، الذي تحول في القصص الشعرى الغنائى الشعبي ؛ إلى إنموذج لصفة الصبر ، فنحن نعرف قصته الأصلية الواردة في سفر التكوين<sup>(٢)</sup> وكيف كان رجلا على قدر كبير من التقوى ووفرة المال وطيب النفس ، ثم امتحنه ربه في ماله فصبر ، وامتحنه في جسمه « وضرب أيوب بقرح ردىء في باطن قدمه إلى هامته فأخذ أيوب لنفسه شققة ليحتك بها وهو جالس في وسط الرماد فقالت له امرأته : أنت متمسك بعد بكمالك بارك الله وموت فقال لها أألخير قبله من عند الله والشر لا تقبل » وتنتهى القصة المقدسة بأن « بارك الله آخرة أيوب أكثر من أولاه » وضاعف له الراحة ومد في عمره عشرة سنين ومائة ورأى أربعة أجيال من ذريته ، وماله يزيد ويثرو .

ويعزو الذهن الشعبي إلى أيوب أنه حك جسمه بالعرعر فشفي ، وهذا النبات عميق الخضرة ، كان يستخدم في العقاقير والطيب . عند الفرعونية .

وأهم من هذا ، إن في خضرته العميقة ، ما يرمز إلى خصوبة تجدد الميلاد في الطبيعة .

---

(١) راجع على سبيل المثال المعنى اللفظى كلمة الزيروز أو النوروز في لسان العرب الجزء السابع صفحة ٢٨٤ - والنوروز في الأدب العربى للدكتور على محفوظ للنشور في العدد الثامن السنة الأولى من مجلة التراث الشعبى البغدادية .

(٢) راجع الإصحاح الأول إلى الإصحاح الثانى والأربعين من سفر التكوين .

ذلك الأمر الذي توليه المعتقدات الشعبية أهمية عظمى .

ومن عادات شم النسيم تناول أطعمة وأنواع من اللحوم والنباتات كان الفراعنة يستخدمونها في أعيادهم الزراعية ، كتناول البيض المسلوق ، ولحم الأوز ، والسمك ، والخس والملاحة وما إليها .

وتعتبر بعض هذه الأطعمة ، ذات عراقة - بل دلالة - في الميراث الشعبي لكثير من الأمم فالبيض مثلاً - يعتبره دارسو الميراث الشعبي - متصفاً بالخصائص التي ترمز للأرض أو الحياة أو مستقر الروح<sup>(١)</sup> وقد ظهر البيض في الشعائر المتصلة بالخصوبة فقد كان من عادات أهل قرنا إن تدوس العروس البيض أول دخولها في بيت الزوجية التماساً للخصوبة .

وفي البلاد الجرمانية والسلاكية كانت عجائن من البيض والقمح تهرق على أسنة المحاريث في أعياد الفصح إستشارة لخصوبة الأرض ، ومن عادات أهل مورافيا أنهم كانوا يعلقونه مصبوغاً في أشجار عيد الميلاد العميقة الخضرة .

وأما عادة الاكتحال ، في تلك الفترة التي يقع فيها شم النسيم ، فتتصل باتقاء أمراض العين (الرمس) الذي كان كثيراً ما يصيب الناس عند انقلاب الجو وتكاثر الذباب ، وأتربة الخسبين .

وينبغي عند تحليل الأعياد والعادات المتصلة بالتقويم الزراعي ، أن تؤكد قيمة صدورها عن أصل فرعوني ؛ ثم تسلسلها عبر ثقافات موسوية ومسيحية ،

---

(١) صفحة ٣١١ من قاموس الفلكلور والليتولوجيا والحرفات .



واضطرادها ، في حياة الفلاحين - على اختلاف دياناتهم - إلى يومنا هذا <sup>(١)</sup>  
فلننظر الآن إلى العنصر الثاني في الزراعة : الأرض ، لترى السوار  
الأسطوري الذي يحيط بها .

يحدثنا التاريخ بأن الأرض الزراعية في المعتقد الفرعوني ، واسمها ( Geb )  
كانت عندهم كائناً مقدساً تنتج ثمارها للالهة والبشر ثم أصبحت الأرض في معتقدهم  
خاصة بالآلهة ، وظنوا أن ولديها حورس وست قد اقتسمتاها إلى منطقتين متميزتين .  
ونسبة ملكية الأرض إلى الآلهة أو القوى غير المنظورة شائعة في كافة  
المجتمعات الزراعية ومنها فكرة امتلاكها بواسطة إنسان فيدروح الله (فرعون)  
أو جملة أفراد لهم قداسة واعتبار إجتماعي فريد كرؤساء العشائر ورجال الدين  
وهذا النظر الأسطوري جرى عبر القرون ، وإن كانت تطورات الملكية الفردية  
قد أزلت الكثير منه . إلا أننا لا تزال نجد في المعتقد الشعبي بعض تلك البقايا  
الأسطورية القديمة ونضرب هنا مثلين لأفكار تشيع في « الحواديت » الأول  
ترديد عبارة « دستوركم يا سيادى » كلما وطأ البطل أو البطلة الأرض التي يظن

(١) راجع معالم التفاوم لمحمد عبد الحافظ معروض وثبت الأشهر القبطية وما يقابها  
من أشهر عربية .

ولأشهر القبطية هي :

✓ —	توت	ويقابله	سبتمبر	وفي الشهور العربية	تشمري
✓ —	بابه	ويقابله	أكتوبر	وفي الشهور العبرية	مرحشوان
✓ —	هاتور	ويقابله	نوفمبر	وفي الشهور العربية	كسندو
✓ —	كيهك	ويقابله	ديسمبر	وفي الشهور العربية	طبت
✓ —	طوبة	ويقابله	يناير	وفي الشهور العربية	عباط
✓ —	أمشير	ويقابله	فبراير	وفي الشهور العربية	آذار
✓ —	برمهات	ويقابله	مارس	وفي الشهور العربية	آذار
✓ —	برمودة	ويقابله	أبريل	وفي الشهور العربية	نيسان
✓ —	بشنس	ويقابله	مايو	وفي الشهور العربية	آيار
✓ —	بؤونة	ويقابله	يونيو	وفي الشهور العربية	سيوان
✓ —	أبيب	ويقابله	يوليو	وفي الشهور العربية	تموز
✓ —	مسرى	ويقابله	أغسطس	وفي الشهور العربية	أيلول

أنها مسكن الجان ، وهي عادة أرض خراب أو الأمكنة الشاذة في المنازل. فذلك أنموذج للظن بأن قاطني هذه المواضع أرواح غير منظورة ، وأنها في مراكز السيادة والمثل الثاني خاص بعادة حمل العروس ليلة زفافها عند دخولها بيت زوجها ، تلك العادة التي كثيراً ما تقص (الحواديت) قصتها ، وفي تفسيرها يذهب سير جيمس فريز<sup>(١)</sup> إلى أن وقاية العروس من أن تلمس أرض بيت زوجها ليلة الزفاف ترجع إلى الاعتقاد بأن روح الآباء الموتى تسكن تلك الأرض وتراها فينبغي ألا أن تقتحم رجل إنسان غريب مسكن هذه الأرواح ، بل ، يقبل ذلك فحسب من العروس بعد أن يدخل بها العريس ، فتغدو أحد أفراد أسرة هؤلاء الآباء الموتى — وأعطى ناسير جيمس فريزر في هذا الصدد عددا كبيرا من الأمثال تدل على وجود تلك العادة لدى الفلاحين في الأمم الهندية والأوروبية وأولئك المنخرطين من أصول سامية وكذلك لدى فلاحى الصين والمغرب الأقصى .

\* \* \*

ولكن ما هو معتقد العامة بالنسبة للنباتات ذاته ؟ الرد الجامع أنهم يرونه خاضعاً لسيطرة القوى غير المنظورة أيضاً ، ومن ثم فهم يصنعون التماائم والرقى ، يبنون بها طرد الشر وتحقيق « البركة » أو وفرة المحصول ورد الآفات ولاريب في أن هذا النظر الغيبي وثيق الاتصال بالفكرتين السابقتين الخاصتين بالنيل والأرض الزراعية .

وهذا موريه يقول لنا أنه « في مصر الأولى كان الملك هو الساحر الأكبر المتحكم في قوى الطبيعة والمستول عن وفرة المحصول »<sup>(١)</sup> ويقول ديودور Diodore وسترابون Strabon .

---

(١) ص ٣١٦ من كتابه « الفولكلور والعهد القديم » .

EOICLORE & The OLD Testament.

(٢) ص ١٨٩ من كتابه تاريخ الشرق الجزء الأول .

« إننا نجد في الطموس والمراسيم المصرية القديمة ما يدل على أنهم كانوا يشورون عن الملك إذ فشل في إتيانهم بمحصول وافر » وإنه لأمر لافت للنظر عندنا عادة نذر جانب من المحصول لولى من أولياء الله بل وأحياناً إقامة حفل للقوى غير المنظورة — وتلك حال سنفصلها عند الحديث عن مجتمع القوى غير المنظورة .

والمسألة أظهر ما تكون وشائعة في العالم الزراعى ، حيث الامتزاج شديدين الظن الغيبي والمعرفة الزراعية ، والذي ينظر في مقدمة ابن خلدون يراه يسجل مفهوم حرفة الزراعة ، غير مستقل عن الطموس السحرية فيقول<sup>(١)</sup> .

« هذه الصناعة من فروع الطبيعيات وهى النظر في النبات من حيث تنميته ونشوئه بالسقى والعلاج وتعهد به بمثل ذلك وكان النظر فيها عندهم عاما في النبات من جهة غرسه وتنميته ومن جهة خواصه وروحانيته ومشاكلها الروحانيات الكواكب والهياكل المستعمل ذلك كله في باب السحر » .

\* \* \*

والحيوان الذى يستخدمه الفلاح في الزرع . يقع هو الآخر تحت ظل هذه القوى غير المنظورة ، فالماشية والدواجن ، تكتب لها الرقى والتأائم . ويطلق البخور ويمثل بالنسبة لها سحر الحماكة ، مما يجعلها كالنبات ضريب الكائن البشرى في هذه الناحية . بحيث يرد عنها الحسد ، بنفس التأائم التى تستخدم الإنسان ، ومنها مجموعات الخرز و « خمسة وخمسة » وقد ذكر الأستاذ ا . ف . جويقيه في كتابه « ماضى افريقيا الشمالية<sup>(٢)</sup> » أمثلة جمة

---

(١) ص ٥٤١ من المقدمة .

(٢) ص ١١٨ من كتابه

لاستخدام صورة اليد اليسرى واليد اليمنى في مصر وشمال إفريقيا ، لشئون سحرية تخص الإنسان والماشية .

\* \* \*

وفي المعتقد الشعبي إذاً أن لكل جماد وحيوان ونبات روحاً ، تستدر خيراً أو شراً بإثارة تلك الروح ، والمسألة هنا هي إظهار الصلة بين ذلك المعتقد والمحاولات التجريبية في المعادن والعناصر ، ما دمننا قد ألمعنا إلى هذه الناحية من الاختلاط فيما يمس الزراعة ، لا ريب في أن إكتشاف الإنسان للمعادن كان عملاً خارقاً ، مكنه من السيطرة على الطبيعة سيطرة لم تبرح تزيد ، ولكن إستخدامه لتلك المعادن المبني على التجربة البدائية ، قد تخلف أشد التخلف عن النتائج التي بلغها العلم المتخصص في ميدان طبيعة تلك العناصر ومقدراتها ، وبذلك ظل الجانب الأكبر من أسرارها مستغلقاً على العامة فاستعانوا عليه بالظن والتفسير المتيولوجي .

ولقد شهدت مصر في تاريخها الوسيط ذبوع المحاولات الغيبية لتركيب الذهب من العناصر الرخيصة ، وكذلك تلك التي أرادوا بها تركييب إكسير الحياة وبالمثل محاولات الكشف عن ذخائر الكنوز .

وتحكي لنا قصص الجان الشعبية كيف إستطاع الحصول على المال من الدفائن بإجراء المراسيم السحرية أو بتسخير روح من الأرواح غير المنظورة ، أو كيف تفتح الكنوز وما هي السمات المطلوبة في الشخص الذي يصلح لكي يفتح الكنز في حضوره ، وذلك كله نجده لدى الشعوب الأخرى ، بتمامه أو في الكثير منه فالصينيون القدماء مثلاً كانوا ينظرون إلى المعادن نظرة تقديس ويعتقدون بأن الإله « بان كون » هو الذي أخفاها في الأرض ، وأن محاولات الإله « شن جن » والإمبراطور فوس لا إكتشافها كانت بغير فائدة . وحينما



اكتشف « شن بنج » طريقة صهر المعادن حوالى عام ١٧٠٠ ق . م . أصبح صهرها حرفة مقدسة يمارسها الكهنة ورجال الدين بدلا من أن تكون عملا متاحا للكافة .

ويلفت نظرنا ذلك الإطار الغيبي الذى نعرف أنه أحاط بحرف المشتغلين بالمعادن . وخلط العناصر . وتلك الآثار الدينية الظاهرة فى طريقة تنظيم أصحاب الحرف . والمشابهة لتنظيم الفرق الصوفية .

\* \* \*

ولنعرض الآن بعض تلك المشاكل التى تثيرها الطبيعة فى ذهن الإنسان فالأرض مثلا ما الذى يمنعها من السقوط فى الفضاء اللانهاي ؟ يرى العامة أن ثورا يحملها على قرنه ( وهذا رمز للقوة الخارقة الفائقة ) فإذا تعب نقلها إلى القرن الآخر فتكون الزلازل . . . والقمر ما هو ؟ ليس كوكبا على أية حال . وإنما هو روح خيرة وملك من الأملاك . قد تخفقه « بنات الحور » فيكسف . فينطلق الصبية فى القرية يصيحون بمنظومات يوجهونها إلى بنات الحور أن يفككن خنقه . والنجوم ذاتها ما هى ؟ إنها أرواح خيرة أو شريرة . استطاع أن « تحلب » أى تعصر طاقتها السحرية وتسخر لمصلحة الإنسان . . . وريح الخماسين مثلا ما هى ؟ كثيراً ما نسمع الفلاحين يقولون عنها أنها « فسية عفريت » . . . والجبل ماذا فيه ؟ أغانى الأولياء تقول لنا أنه مسكن أهل الله الذين يجتمعون من مشارق الأرض ومغاربها . أو هو مسكن الجان والأرواح . .

\* \* \*

ولو شئنا الاستطراد إلى كل ناحية من نواحي الطبيعة لوجدنا للعامة فيها ظنا غيبيا قديم الجذور ومخالفا لوجهة نظر الأديان الرسمية فإذا عرضنا للصلات

الإجتماعية وبناء المجتمع نفسه لوجدنا مثل ذلك المعتقد الغيبي سائداً ؛ ومنعكساً في قواعد السلوك والعرف الإجتماعى وفي نشدان الحياة الطوبوية والمساواة .  
والآن قبلنا نتابع الحديث عن أدب السحر نحب أن نسجل رأينا في سبب قيام ذلك المعتقد الغيبي .

سبق لنا أن قلنا إن كل ما استغلق على التجربة وشذ على سيطرة الإنسان الواعية يثير الوهم وينمى المعتقد الغيبي ، ولكن لهذه النتيجة جانبين الأول : إن أصحاب الامتياز مسئولون عن استقرار وذيوع هذا النظر الغيبي والثانى : إن الأوضاع الإجتماعية الضاغطة تحمى عن هذا النظر وبين يدينا رأى سير جيمس فريزر القائل « بأن السحر كان القوة الأولى لسلطة الملوك وشيئاً شيئاً حل الدين البدائى محله <sup>(١)</sup> » ويحدثنا موريه عن سلطة الفراعنة باعتبارهم السحرة العظام والآلهة أو أبناء الإلهة ، ويقص علينا القرآن قصة موسى وفرعون المتمكن من السحر ، وكذلك الكتب الدينية كثيراً ما تقرن السلطة الزمنية لأمثال هؤلاء الملوك بالسلطة الروحية ، ويطول بنا الحديث لو أننا تابعنا ازدواج السلطتين ، وفرضهما على العامة قرناً بعد قرن ، بحيث أن حركة الإحياء الأوربية لم تكن مجرد اكتشاف الإنسان لذاته فحسب ، بل وارتباطاً جذرياً بالتمرد على ذلك الإزدواج بين السلطتين الروحية والزمنية . كما يقول د . هـ تونى <sup>(٢)</sup> الأستاذ بجامعة لندن ، وبحيث أنه يسهل علينا أن نبرهن من تاريخ المجتمع المصرى ذاته مدى استفادة الملوك والفراعنة والأمراء من جريان هذا المعتقد الغيبي ، المعطل لكل نازعة حرة أو استهداف للمساواة .

والناحية الثانية ؛ وهى أن الأوضاع الإجتماعية الضاغطة تحمى هذا المعتقد ،

---

(١) ص ٧٢٢ من الجزء الأول من كتابه « فن السحر » The Magic Art

(٢) Religion and the Rise of Capitalism—R. H. Tawney.

يستطاع الإلزام بها من مراجعة فكرة فتح الكنوز بواسطة السحر .

فهذه الفكرة لها أصل مادي ، طالما كان ذلك الأصل يتيح الفرصة للتقدم العلمى ، والمعروف أن الفراعنة ، ومن بعدهم الأقباط ، كانوا يدفنون مع موتاهم نفائسهم وكنوزهم ، وكانت قبورهم فى الظن الشعبى محوطة بسوار من الوهم . وأموالهم كانت ( مرصودة ) ، فيما يظنون ، ولكن كثيراً ما اقتحم أصحاب السلطة هذا السوار ونهبوا النفائس ، وفعل مثلهم أصحاب البأس من اللصوص والأشرار ولا ريب فى أن امتلاك تلك الكنوز بالنصب قد أثار لدى العامة المجردين من السلطة والحول ، الأمل فى الحصول على ما قد يكون خافياً منها .

يقول ابن خلدون :

« وأما ما وقع فى مصر من أمر المطالب والكنوز فسيببه أن مصر فى ملكة القبط منذ آلاف أو يزيد من السنين وكان موتاهم يدفنون بموجودهم من الذهب والفضة والجواهر واللآلئ على مذهب من تقدم من أهل الدول فلما انتقضت دولة القبط وملك القرص من بلادهم تفرروا على ذلك فى قبورهم وكشفوا عنه فأخذوا من قبورهم ما لا يوصف كالأهرام من قبور الملوك وغيرها وكذا فعل اليونانيون من بعدهم وصارت قبورهم مظنة لذلك ، لهذا العهد . »

على أن لا تنشر الظن برصد الكنوز بواسطة قوى خفية ، سبباً جوهرياً غير هذا الذى ذكره ابن خلدون ، فى المجتمع الذى لا تتاح فيه الحياة المنطلقة ، يهرب العامة من مواجهة مشاكله ومنها مسألة الحصول على الثروة — إلى تخيلات وأوهام ، فما أيسر أن يعيش الوهم باستطاعة الحصول على كنز متى القيت التعزيم المناسبة والبخسة المطلوبة ، وما أيسر هذا بالنسبة لإبداء جهد إيجابى فى سبيل كفالة الحياة المستقرة الرخية .

هذا الهرب نجده سائداً في القصص الشعبية - حيث يرسم القاص البطل وقد حصل على المال بغير جهد فهو يلقاه كل صباح « تحت سجادة الصلاة » أو الوسادة ، شأنه شأن البطل الذي يقطع الاماد على بساط سحرى حين كان الانتقال من قطر إلى قطر مشقة عظيمة . فذلك كله حلم ومنى ليس لهما من الواقع أصل ، وهما حلم مخدر تفرضه الأوضاع الضاغطة التي لا يشذ عليها تعاطى الحشيش والسطل ، وغيرها من المخدرات الحسية بهدف نسيان الواقع المرير والتعاطق في آفاق لا يحكمها ضغط ظاهر ولا إرهاب سادر .

إن كل مجهول لدى العامة ، وكل عقبة كثود ، في بطن الأرض أو خرابها أو موحشها ، وفي ذلك النجم الغريب والفلك المذهل ، أو في الأوضاع الاجتماعية شديدة الوطأة ؛ تولد الوهم وتغذيه ، وما دام العامة يشقون الأرض بفثوس ، ويذرون الحب بمذراوات ويسقون النبت بالشادوف ، هذه الأدوات التي لا تمكنهم من التحكم فيما ينشئونهم أنفسهم ، وما داموا في معزل عن تطبيق العلم على الطبيعة ، وما داموا مضغوطين اجتماعياً ، فلا بد وأن يتوالى معتقدهم الفرعوني القبطى ، جامعاً قويا ، ولا مجال إلا أن يلتسوا درء الشر في الطبيعة والإنسان واستجلاب الخير ، بهذه القوى الخفية التي توارثوا الإيمان بها ، وأن يستعبدوا أنفسهم لها ، ويقدموا لها القرابين ؛ وقيموا الاحتفالات ويؤدوا الطقوس ، ومن هذا الغمار نشأ جانب غير منكور من أدبهم ، قصصاً وأساطير وأمثالا ومنظومات ، واستوت شخوص أدبية تجبه دارس تراثهم .

فإذا ما أطرحننا مؤقتا المعتقد الشعبي بوصفه مادة أدبهم وقصرنا الحديث هنا عن أدب السحر أو أدب الكلمة الملزمة أو الرابطة ابتغاء التيسير والتوضيح ، ألفينا أنفسنا ملزمين بأن تناول مسائل ثلاثة : مسألة مجتمع الأولياء والجان كما



تصوره المأثورات الأدبية ، وتدخل فيها العلاقة بين هذا المجتمع والمجتمع البشرى .  
والثانية مسألة اجتياز الهوة بين المجتمعين وأدب هذه الفكرة والثالثة تسخير القوى  
الخفية بواسطة الكلمة الأدبية .

### مجتمع القوى الخفية والخوارق

يرتب المعتقد الشعبي الكائنات غير المنظورة (أولياء—وجاناً — وملائكة)  
ترتيباً تصاعدياً على نفس النسق المطبوع به مجتمعهم — بل وصورة ذلك التصاعد  
أقرب ما تكون إلى صورة المجتمع الإقطاعي الخالص . فملوك وسلاطين . بين  
الأولياء والجان ، وأمراء أدنى من السابقين درجة ، وأتباع وحشم ؛ وعامة  
وقراء ، ومنهم من يشتغل بالتجارة أو الزرع ومنهم من تفرغ من العمل ليباشر  
السلطة والفصل في أمور رعاياه . وهذا المجتمع قائم في مدن وقرى أشبه ما تكون  
بمدن وقرى الإقطاع فحولها أسوار والأسوار بوابات . . . وهي عرضة للاغتصاب  
والتلق . . . وعلى أية حال فالمعتقد الشعبي يرسم هذا المجتمع الخفي صورة مفصلة  
للمجتمع البشرى ذاته : ثم هو يرسم شخوص ذلك المجتمع فإذا لهم صفات البشر  
الجسمية عامة . ولهم النوازع البشرية . ولهم العواطف ، والإنذاعات ، يحبون  
ويكرهون ، يثأرون ويكرمون ، يتعصبون لحسوبيهم ولو أخطئوا ، وبالإختصار  
فهم أناس حقيقيون ، لا ينتصهم كي تراهم يبنينا إلا الأجسام المادية . وهذا  
يؤكد لنا قول فيورباخ الذي أشرنا إليه في صدر هذا الباب من أن شيئاً لا يوجد  
خارج الطبيعة . وأن الكائنات الخارقة خلقها تصوراتنا من واقع ما هو  
موجود حولنا .

### الأولياء والقديسون

يرى المعتقد الشعبي — كما تصوره المأثورات الأدبية — بأن الأولياء هم

الواسطة بين الإنسان وخالقة ، وتلك الفكرة يصورونها بحيث تماثل تماماً فكرة الوساطة والوسطاء القائمة فعلاً في المجتمع التصاعدي . . بل وليس من المغالاة القول بأن المعتقد الشعبي يؤدي إلى الاعتراف الأولياء بسلطان فعلي خارق لا يدانيه سلطان ، لا تغرب عن قدرتهم معضلة ، ولا يشذ عن حوهم شيء في الحياة أو الطبيعة وهذا يذكرنا بالتعدد في القوى المسيطرة الخفية ، ويدلنا على أن هذه الناحية من معتقد لم تنزل تفوح بالوثنية .

إن المأثورات الأدبية تجعل الأولياء من الصفات المذهلة والخوارق المعجزة ما لا يختلف كثيراً عما نسبته القراءة إلى آلهتهم المتعديين أو ما أضفاه الإغريق على آلهتهم ، فأغاني زيارة الأضرحة ، وتخمير الموالد ، تقول بأن الأولياء يسكنون قم الجبال ويأكلون ما لا يطيقه البشر كالحنظل والشوك وغيرها من النبات الذي يستخدم عادة في التطيب الشعبي<sup>(١)</sup> . ويسلكون في الحياة مسلكاً لا يطيقه البشر ، ويلتزمون واجبات ثقيلة ، وذلك كله منطقي مع قوتهم الخارقة .

فيما يلي منظومة من أغاني زيارة الأضرحة ترسم تلك الصورة :

يا ما في الجبل سواح جاعدين في خلاويهم  
يا كلوا المر والأحلاخ والحنضل حلي لهم

---

(١) الحنظل : نبات يدخل في تركيب العقار الطبي الحديث واسمه اللاتني Citrullus Calynthis وقد سجل اهرنبرج Ehrenberg وهيرش Hermisch اللذان زاراسينا عام ١٨٢٠ ، وجما منها ومن جنوب مصر نباتات حلوما إلى ألمانيا إن الحنظل والأحلاخ والشوك الخ. نباتات يتعاطاها الأعراب كعقار يوزع من خبرتهم ويدخل في تركيب العقار الكيماوي الحديث ، وبحت تلك المسألة روبل Rupel وبوفه Bove والعلماء الفولكلوريون الذين درسوا مسألة التطيب الشعبي .

يا مكذب تعالى شوف بعد الفجر بشوية  
تأجهم صفوف صفوف وراخين على الهدب طية

\* \* \*

لقد ركز المعتقد الشعبي الولاية في القول بالثنائية بين المادة أى الإنسان والطبيعة — والذات الإلهية وقرر أن المسافة الفاصلة بينهما يمكن أن يجتازها الإنسان في سلسلة من الوسطاء ، أولئك هم الأولياء بمختلف درجاتهم التصاعدية . ويرى المعتقد الشعبي أن خلوص البعض للخالق يجعلهم قادرين على أن يعودوا إلى ذاته ، فيكشف عنهم الغطاء ، ويعرفوا الغيب والماضى ، وأن ذلك الكشف بدوره مستطاع للمريدين والسالكين حسب طقوس معينة ، وارتياح معين لطريق الوصول .

إن هذه الأفكار مؤدى المعتقد الشعبي بالنسبة للولاية . وهى أفكار صوفية تبدو قريبة من أفكار الغنوصيين<sup>(١)</sup> كما يقول المستشرق الألمانى كارل هنريش بكر<sup>(٢)</sup> الذى يقرر<sup>(٣)</sup> بأن روح الغنوص قد سادت فرق صدر الإسلام كلها ثم سادت التصوف الذى لم يكن قاصراً على « طبقة المريدين » والسالكين وإنما كان من بعض نواحيه نوعاً من الفلسفة الشعبية الشائعة في طبقة المثقفين « وهذا التيار الصوفي قد صاحبه « تيار ديني شعبي عبارة عن طائفة من السحر والتاريجيات الهلينية النظرية والعملية فالسحر والتنجيم وضرب الرمل والرؤيا وحساب الأعداد وفوائد الحب والتمائم من كل نوع ، كل هذه الأشياء أصبحت عربية إسلامية » .

---

(١) الغنوصيون طائفة من المفكرين المسيحيين واليهود والوثنيين عاشوا في القرون الأربعة الأولى من ميلاد المسيح ولهم نظريتهم في اجتياز الحياة بين المادة والذات الإلهية عن طريق الخلاص .

(٢) و (٣) صفحات ٨ و ١٠ و ١٣ من كتاب التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية للدكتور عبد الرحمن بدوي .

وعندنا أن الذى ساعد على استيعاب تلك الفلسفة وهذا الدين الشعبي ، إنما هو ذلك التراث من المعتقد الأسطورى القديم فى مصر ، والذى حامت عنه ظروف الحياة فى مجتمعنا الزراعى كما قلنا .

\* \* \*

يهتم الأدب الشعبى بتصوير عنصر الخارقة فى كل هذا الإطار الأسطورى ، والأدب هنا يقوم بدور الداعية والمجذب لهذا الجانب ، وليس مستبعداً أن يكون الأدباء هم الذين نسجوا الخوارق أو على الأقل كانوا هم العامل الضخم فى تخليدها قصصاً وأساطير ومأثورات .

هذه إحدى أغاني زيارة ضريح « أبى الحجاج » وقد تؤدى عند زيارة أى ولى تذكر أن شعرة واحدة سقطت من لحيته فغطت ألفاً وثلثمائة ، وأن السيد البدوى مد يده من مصر فحرر بها خضرة الشريفة التى كانت بالمغرب .

يا بو الحجاج يا حلو السميه<sup>(١)</sup> وبنوك اليوم جدعان خيرية<sup>(٢)</sup>  
وجاب المشط يسرح فى دجنو<sup>(٣)</sup> وجعت شعره على ألف وتلتمة  
السيد اللى م الشباك مديدو  
وجاب المسلسل<sup>(٤)</sup> من بلاد الكفرا بمديدو  
والسيد اللى م الشباك شرب شربة  
وجاب للمسلسل من بلاد الكفر والغربة  
صلوا على سيدى أحمد البدوى ستى نفيسة سا كنة بحرى

---

(١) يا حلو القلب

(٢) أخبار

(٣) ذقنه

(٤) إشارة إلى خضرة الشريفة



وتسمع مقطعا غنائيا آخر عن السيد البدوي يقول :  
والسيد جوا خلاواتو<sup>(١)</sup> عمايجرى في بداياتو<sup>(٢)</sup>  
والسيد اللي م الشباك مد إيدو وأول الليل بيجر العلم ويعيدو  
وآخر الليل يسلم على النبي بإيدو

والعمل الخارق المنسوب إلى السيد البدوي وهو تخليصه خضرة الشريفة<sup>(٣)</sup>  
من الأمر تتضمنه قصص أشبه ما تكون منسوجة حول فروسية أمير إقطاعي  
فالسيد سلطان تحته أمراء وجيش من الدراويش ، وتابع مخلص هو عبد الله  
وهؤلاء الدراويش يستفزهم عبد المال إلى القتال . فيحتشدون فرقا فرقا ،  
ولكل فرقة من هذه يبرق أو « سنجق » كما يقول نص أغنية المداحين  
وكأني بطريقة تنظيم الجنود ووصف أسلحتهم وزحفهم جيش إقطاعي إسلامي  
يصادم آخر صليبيًا ويبدو لنا أن هذه القصة الشعرية من نتاج الحروب الصليبية  
ذاتها ، حين كان سبي النساء بيد العدو ، واستنهاز الأشراف لفك إيسارهن  
أمراً شائعا ومدار قصص بطولية .

ولنعرض شيئا من تصوير القوة الخارقة في هذه القصة .

نحن بإزاء خضرة الشريفة ، وقد وقعت فريسة غدر العجوز ووقعت  
في أسر سمعان « سلطان الكفرة » تستنجد بالسيد البدوي ، فيسمع دعاءها على  
ما بين مصر وتلك الأقطار من مسافات وأبعاد ، . . إنها تستثير قوته ونحوته  
كما يستثير التابع الأمير .

---

(١) خلواته ومفردها خلوة .

(٢) يقرأ مبدء العلوم أو لم يكده يبدأ القراءة .

(٣) اعتمدنا نصا مطوعاً لقصة المداحين الذين يلقونها في الأسواق وعنوانها « خضرة  
الشريفة وما جرى لها في بلاد الكفرة » ولتأبئة النص راجع أعاني العمل .

يا سيدى ياسيد دا وقتك  
أنظر لخضرة محسوبتك  
لحسن<sup>(١)</sup> يسبو<sup>(٢)</sup> خدامتك  
تبقى فضيحة ومعة  
نظرة يابدوى يا جايب اليسرة<sup>(٣)</sup>

ويسمع السيد دعاءها فيرسل مريده عبد العال ليتحرى حالها ويطمئنها، وما  
أن يعود ويحكى لسيد حقيقه قصتها حتى يأمره بجمع « دراويشه الأبطال »  
للإغارة على بلاد النصارى ويجتمع هؤلاء حشداً حاشداً يسد الأفق ، ويشاء  
القاص ألا يترك هذه الحادثة بغير أن يؤكد لنا مصرية السيد البدوى وفائق  
قدرته ، فهو بكرم ضيوفه هؤلاء فيقدم لهم « القهوة » على عادة المصريين ،  
ثم تكون المعجزة في سقيهم جميعاً قهوة من أبريقه الصغير .

السيد يطلب إلى تابعه عبد العال أن يقدم القهوة فيبدى عجزه التام :

قال لو يا سيدى أنهو<sup>(٤)</sup> نهو  
تكفى دول أو أنهو بحور ؟  
دول كالمطر فوق الجسور !  
أسقيهم أنت بالمرة  
نظرة يا بدوى يا جايب اليسرة

ويصنع السيد في أبريقه قهوة تكفى كل « المشايخ والفقراء » ، وتلك  
لأريب من شيمته وهو البطل الفائق الموفق .

(٢) يتدنون عليها

(٤) أى .

(١) وإلا

(٣) يا محرر الأسرى .

فقام عمل من توفيقه قهوة ملاها في أبريقه  
سقى الجميع من أبريقه كل المشايخ والفقراء

وقد لاحظنا في نص قصة المداحين المطبوع وفي القصة المنظومة التي يؤديها العمال ، وكذلك في نص شفهي جمعناه من قريننا<sup>(١)</sup> ، أن عبد العال ، حين يذهب في مهمته إلى خضرة يتخذ شكل « الحمامة » ، وهذه الصورة شائعة في « الحواديت » عن الأولياء ، وكثيراً ما نسمع بالحمام في أغاني الحبيج الشعبية وهذا الاحتفاء بالحمامة في هذا النوع من أغاني المعتقد لا يفترق كثيراً عن احتفاء قبط مصر بها كرمز للروح القدس ، ولقد أذاع الفنانون الأقباط رسم الحمامة في الزخارف أول العهد الإسلامي بمصر خلال العهد الفاطمي<sup>(٢)</sup> ، ولم يكن الحجر الإسلامي بتحريم رسم الكائن الحي يتناول الطير والحيوان .

وإن يكن من شيء فالملحوظ أن الحمام في تراث كثير من الشعوب يرمز إلى الأمن والخير والسلام والدعة .

والأمر الثاني أننا نجد في النص الشفهي أن السيد بعد تحريره خضرة قد نقلها إلى مصر فوق سجادة مسحورة مما يذكركنا بقصة الحصان الابنوس في ألف ليلة وغيرها من قصص حمل الأشياء في الهواء بفعل السحر .

وثمة مسألة أخرى تلك هي ازدواج الولي فهو مسلم وقبطي أحياناً ، أو قل هو موضع التقدير الأسطوري من الفلاحين أقباطاً ومسلمين ، وهذه المسألة سنناقها مرة أخرى في السحر حيث يختلط في أسلوب العمل السحري الجانب

---

(١) من قرى مركز أبي قرقاس .

(٢) ذكر الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق في ص ٦٧ من كتابه الفن الإسلامي المصري أن معظم الفنانين في العهد الفاطمي كانوا من القبط « الذين حافظوا على دينهم وقد كان هذا الطائر محبوباً لديهم لأنه يرمز في الدين المسيحي إلى الروح القدس » .

القبلى بما فيه من آيات إنجيلية ، بالجانب الإسلامى بما فيه من آيات قرآنية ،  
وحيث يستعين المسلمون بتفسير فى كتابة عمل السحر أو الأقباط بشيخ مسلم .  
ماهى دلالة هذه الناحية ؟ أننا نفهم منها كيف أن المعتقد الشعبى عام ، ومتميز  
ومخالف للدين الرسمى ، فحدوده ليست هى حدود ذلك الدين ونعرض فيما بعد  
أغنية يؤديها زائرو أبى سيفين القديس القبطى ، وغالبا ما يكونون مسلمين ،  
وذات الأمر نلقاه مع زائرى المعجائبى الولى القبطى بمنطقة المنيا ، أو مع زائرى  
مار جرجس ، بل أكثر من هذا نجد نفس العادات فى الزيارة تتبع الاختلاف  
إلى أصنام فرعونية قديمة مثل « أبونا عون » بإحدى قرى المنيا وهو صنم  
منحوت بالقرب من مغارات بنى حسن الأثرية .

واليك نص الأغنية :

رجبتك<sup>(١)</sup> عاد ياخوى<sup>(٢)</sup> ومحجة حجاين<sup>(٣)</sup>  
نام الشروج<sup>(٤)</sup> والغروب الكل جالو منين  
غاسل وناشر ورايح جصر<sup>(٥)</sup> أبو سيفين  
وأدعى عليك<sup>(٦)</sup> بالسعادة فوج زهر الخليل

\* \* \*

جبة<sup>(٧)</sup> أبو سيفين بعيدة جستنى<sup>(٨)</sup>

---

(١) رجبتك : أى رقبك ويراد بها هنا القفا . (٢) يا أخى .

(٣) أى شعر قفالك مقصوم على شاكلة الحجاب .

هذا عط من التزين .

(٤) أهل الشروج : أى شرق الليل .

(٥) لاحظ أنه يستخدم كلمة القصر بدل الضريح فكان ساكنه أمير .

(٦) أدعى عليك بمعنى أدعوك .

(٧) قبة (٨) قست على لبعدها



وان وفج الله بالخير ندعى إلزمتي<sup>(١)</sup>

جبة أبو سيفين بعيدة مآفة<sup>(٢)</sup>

وان وفج الله بالخير نروح لو بزفة

جبة أبو سيفين بعيدة وجبل<sup>(٣)</sup>

وان وفج الله بالخير ندعو المزين<sup>(٤)</sup>

وأنت تلاحظ في هذه الأغنية (الشرطة السادسة) أن الزائر ينذر بأن يسمى  
أبا سيفين بـ « يا زيمي » أى ياسيدى إذا وفق إلى ما ا تبتغى . وذلك شأن  
العامة فهم يقرنون باسم كل ولى لقب « سيدى » وليس هذا من قبيل التأدب  
فى الخطاب وإنما هو رسم من رسوم المعتقد الشعبى بأزاء هذه الأرواح  
صاحبة السلطان .

\* \* \*

فإذا نظرنا فى منظومات « التخدير » وأغاني الأذكار العامية وجدنا أن  
لها ذات المحتوى من الأفكار الغيبية ، ولها ذات الترويح لخوارق الأولياء .  
وسلطانهم على البشر ، وهذا النوع من الغناء الدينى الشعبى لا بد وأنه قديم ،  
فى ديوان محي الدين بن عربى الصوفى الكبير ، نجد أهازيج مصبوغة بالعامية<sup>(٥)</sup>

(١) يبدو لنا أن كلمة الزمتى هذه تحوير لكلمة لزيمى بمعنى سيدى فتكون الشرطة :  
إذا وقفنا فيما نطلب سميناك يا زيمى .

(٢) معنى الشرطة : إن قبة أبى سيفين - أى ضريحه - بعيدة والطريق إليها متعرج

(٣) وجبل ( وأقبل ) أى امضى وقت القيلولة كتاباً عن أن الطريق من الطول بحيث  
لا يكفى الزائر وقت الصباح بل يأتى وقت القيلولة وهو لما يبرح على الطريق .

(٤) استدعاء ( المزين ) قص شعر البطن فى الصريح - راجع حوادث الميلاد .

(٥) ومنها قظمه فى التوشيح الأفرع - راجع دور .

عاد الحبيب الذى يكون يعرف

ولأنه بوجودى متى أعرف

ولا مرأ في أن أرباب الفرق ورجالها والعامّة على السواء قد أنشئوا ذلك  
القن من الشعر الصوفي الشعبي فمازجوا فيه بين الغزل الإلهي ، وبين النظر  
الأسطوري ، وأداروه أعظم ما أداروه حول عنصر الخوارق<sup>(١)</sup> .

\*\*\*

## الجان والأرواح

نستطيع بشيء من التعميم أن نجد تقسيماً واسعاً في المعتقد الشعبي للجان  
والأرواح وإن كان ذلك المعتقد يخالط بينها خلطاً شديداً ؛ فأولا « القرين »

= وله أيضاً :

تعدت في ساحل	البحر الأخضر
أرمت (أى ألقيت) لى أمواجه	المر الأزهر
فقلت لا تفعل	يا قوتى الأصفر
وارم فيه تطلع	الى عبيدك

(١) ومن القناء ذى الطابع الدينى ، تلك التواشيح الكثيرة التى كانت — إلى عهد  
قريب — جزء لا ينفصل من ليالى القناء فى المدينة — نعم أنها فى المدينة ، أقرب إلى  
أن تكون مجرد آداب إجتماعية منها إلى أغنى المعتقد ومن أمثلة هذه التواشيح التى كانت  
ذائعة فى القرن الماضى .

(أ) سلم الأمور قرب — لا تخف ولا ترهب — وانشرح واطرب — قط  
لا تكون تنضب — وارضى بالنصيب .

(ب) دور مديح :

مدح العربى ، أقرب لى	خير نبي الصخر له لان
ذو الحسى والنسي	خير الأمم والملاجاء للعان

(ج) توشيح :

أسألك يا رب تعفو عنا	بيجاه طه النبي حبيبك
محمد أشرف البرايا	أفضل من راكب وماشى
صلى عليه الإله دوما	ما سار ركب الحجاز ماشى

يا رفيع الجناح — أنت خوطبت ليلة الإسرا — وفهمت الخطاب  
وعطيت الشفاعة المظلى فى نهار الحساب  
كن شفيعى يا من بعث رحمة  
رحمة للعباد — فى القيامة إذا لم تجد ملجأ —  
تلتجى الناس لى

وهذه في المعتقد الشعبي الراهن كما كانت عند قدماء المصريين الذين كانوا يرمزون لها برمز مختلف عن الروح ويفارقون بينهما .

والفلاحون عندنا ما برحوا يرددون أن لكل إنسان « قرينا » ذكرا أو أنثى ، شيخاً أو طفلاً ، وذلك القرين يكون صالحاً فيطلع الإنسان في نومه أو في شبه صحوه على مكنون القدر ، وقد يكون طالحاً فينزل به الشقاء الذي لا راد له إلا الطقوس السحرية ، والمسألة ؛ وأغلب الكدمات في الجسم يعزونها إلى « قرص القرين » ولكن القرين يتجسد في قط ، كما هي حال روح التوأم الذي على قيد الحياة ، وغالباً ما يكون القط أسود ، ومن ثم يأتي تحريم إيذاء القطط عامة ليلاً ، والسوداء منها على وجه الخصوص .

وأدب القصة الشعبي يحفل بمثل هذه الأفكار .

\* \* \*

« والروح » شيء عند العامة واسع للغاية ، فهي روح الإنسان حياً أو ميتاً ، وهي رمز للجنان أو كناية عنه ، ويهمننا هنا تلك الفكرة الدينية الشعبية الخاصة بروح الميت فالعامة لا يرون أن الموت نهاية الإنسان على هذه الأرض ، ولا أن الروح تصعد إلى خالقها ، وإنما هم يرون روحه تجوس في بيته بعد وفاته وتزور أولاده ، وتسمع وترى وتحزن وتسرب بما يصيب أهل الميت من متاعب أو لين حياة .

وتخص البكائيات — كما سيأتي بيان ذلك — هذه الفكرة بجانب ظاهر منها .

وكما كانت ميتة الإنسان شاذة على المصطلح الشعبي ، كما تعلق بها وهم واسع ، فالحريق والغريق والقتيل ، وكل من قضى في ظروف فاجعة ، تظل روحه تسكن المكان أو الشيء الذي مات عنده ، وتشيع القصص عن تلك

الروح وهى تتكلم كلمات الحريق أو القتل الأخيرة ، وتأتى حركاته وتطلق صرخاته .

فإذا تعمقناها شيئاً ألقينا أن هدوء روح الميت أو اضطرابها مرتبط بفكرة إتمام المراسم الجائزية من جهة ، وبفكرة الجزاء الاجتماعى كما يراه العرف الشعبى من جهة أخرى .

هو مرتبط بفكرة إتمام المراسم الجائزية الذائعة لدى الشعوب البدائية ، حيث يسود الظن بأن استقبال الحياة الأخرى لا بد معه من أن يعد جسم الميت ذاته إعداداً معيناً ، وليس ذلك يبعد عن طريقة إعداد الفراعنة الجثة لاستقبال كل من « الروح » و « القرين » بعد الدفن .

وهو مرتبط بفكرة الجزاء « الاجتماعى » من حيث أن المعتقد الشعبى الأخلاقى ، يقرر بأنه ما من عمل إلا ويجازى عليه إن خيراً أو شراً ، ومن ثم فلا يبرىء الحريق أو الغريق من الخطيئة ، ذلك بأنهم يرون أن الميت على هذه الصورة لا بد وقد أتى من الشر ما يستأهل معه تلك الوفاة الفاجعة .

وأما القتل فروحه تضطرب ويرى العامة أنها لا تستقر إلا بتوقيع الجزاء العرفى على القاتل ، أى لا تستقر إلا بأخذ ثأر القتل من القاتل .

وهذه الأفكار شائعة لدى المجتمعات البدائية ، وفى أساطيرهم ، وتجسد أنموذجاً لها عند شكسبير فى مسرحيته « هملت » المبنية على أسطورة دنمركية ، فروح الملك الذى قتل غدرأ ، تظل تضطرب لأمرين الأول هو المطالبة بالتأثر والثانى القلق من أن الملك قتل دون أن تتاح له الفرصة للإصلاح الأخيرة<sup>(١)</sup> .

وكثرة من قصصنا الشعبى التقليدى تدور حول الأرواح عامة وتخص اضطرابها بمكان ظاهر .

---

(١) راجع الفصل الأول من « هملت » للنظر الخامس - الثالثة بين هملت والشبح -



وأما الجان فصورته في الأدب الشعبي مختلفة عن تلك الواردة في القرآن<sup>(١)</sup> الذي يلخص سماتهم وطبائعهم فإذا هم نوع من الخلائق بين الملائكة والشياطين خلقوا من مارج من نار ، لكنهم دون الملائكة لطافة جسم ، وذلك لأنهم يأكلون ويشربون ، ويتناسلون ويموتون ، يحاسبون ويثابون ، وإليهم أرسل الأنبياء كما أرسلوا إلى البشر ، وإليهم تحدث القرآن ، وقد كانوا من أيام النبي يجلسون من السماء حيث يريدون أن يسترقوا السمع ، إلى آخر تلك الصور القرآنية المفصلة .

ويأتى المفسرون فيقولون بأن الجن كانوا هم سكان الأرض قبل آدم وكان لهم ملوك كثيرون ، فأجلاهم إبليس إلى أطراف النخوم — كما يقول ابن قتيبة في كتاب المعارف — وأن طهمورث أحد ملوك الفرس حاربهم وحصرهم في جبل قاف .

ويتبادى المفسرون يستغرقون الجانب الأوفى من تفسير الآيات الخاصة بالجان في مرد أساطير وقصص شعبية يستطيع البحث العلمى المقارن أن يثبت وجودها السابق عليهم عند الفرس ، وأهل الهند ومصر القديمة ، وغيرهم من الذين سادهم الحكم الإسلامى وكانوا ذوى تراث أسطورى عريق ، ونكتفى بالإحالة إلى آراء ج . كوتتناو وفان جانب وموريه عن أسطورة طهمورث الفارسية ، والتي سنتناولها أثناء حديثنا عن الكلمة الأدبية الرابطة .

وأما المعتقد الشعبي فيجعل للجان من القوى والسمات الفائقة ما يقدمهم على الإنسان ذاته ، فلا يعود الإنسان مركز المخلوقات ، ولا هو الذى أمر الله الملائكة أن يسجدوا له ففعلوا إلا إبليس قد أبى واستكبر ، وإنما هو أدنى

---

(١) سورة البقرة — الأعراف — الحجر — الكهف — طه — الرحمن — الجن

قوة وأقل سلطاناً من الجان قد يصدق عليه قول بشار بن برد المرمى بالزندقة .

إبليس خير من أيكم آدم فتنهوا يا معشر الفجار

إبليس من نار وآدم طينة والأرض لا تسمو سمو النار

ذلك بأن الجان قد يشاركون الرجل عملية الاختصاب مما ينبغي معه أن يتلو الرجل البسملة فإذا لم يفعل « نجح الشيطان » في زوجه . ومنها الشتم المعروف « سابق فيه الشيطان » ثم هم يلاحقون النطفة في عالمها ، فتكون الأحجية والرقى لرد شرهم واستدرار خيرهم وساعة الميلاد تلقى القابلة بعض المنظومات السحرية والأدعية المطبوعة بالروح الأسطوري ، والطفل - من بعد - في « سبوعه » ولعبه ومشيه وذهابه إلى الكتاب وختانه وكافة حوادث حياته ، تتابعه الأم بالرقية والبخرة ، إن مرض أو سلم ، وإن انتكس أو تفوق ، وتندرج حياته في صباه وشبابه ، وعلاقته بالغير والمرأة والحياة على أوسع مفهومها ، تحت ظل هذه القوى الجنية ، التي لا يخلو منها موضع إصبع ولا لحظة من زمان ولا متنفس من نسمة .

وعالم الجان كعالم الأولياء تصاعدي ومطبوع بالسلطة شأن المجتمع البشري الاقطاعي ، وشخصهم تضاف إليها صفات الشذوذ في الهيئة والسكن والسلوك والصوت ، وكل ذلك ينم عن صفاتهم الخارقة للمصطلح العام ، وينم عن التميز الفائق للغاية ، وإذا كنا نقع في بعض منظومات المعتقد الشعبي على فكرة أن هذا الولي أو ذاك سيد لبعض الجان ، فليس يغير ذلك من حقيقة النظر الشعبي الذي يرجح كفة الجان على الأولياء عامة ، والذي تظهرنا سعة الخالطة والاشتباك فيه بين عالم البشر والجان ، على رسوخ الجان في المعتقد الشعبي رسوخاً لا نظير له فيما نعرف من القوى الخفية الأخرى .

ولكن هل الأولياء والجان هم كل تلك القوى الخفية في المعتقد الشعبي ؟  
إننا نجد عدداً آخر من تلك القوى المتحركة في الحياة كالقدر والحظ والقسمه  
وبالاختصار نجد قوى الخير والشر غير مشخصة في أولياء أو جان أو أرواح  
وإنما هي أكثر تجريداً وأشد تعميماً من أولاء وهؤلاء .

ومن ثم فسنكلم هنا عن ناحيتين في المعتقد الشعبي تضمان الكثير من هذه  
القوة غير الشخصية الباقية . الأولى ناحية القدر والثانية ناحية الموت التي نرجى  
تناولها إلى باب أدب المناسبات العائلية .

### القدر

السؤال الذي طالما أنشأ الجدل وهو هل الانسان مسير أم مخير يصح  
أن نبدأ به هذه النظرة .

هل ياترى يؤمن الفلاحون بأن الشر والظلم لا يضافان إلى الله بل يضافان  
إلى الإنسان لأنه هو خالق أفعاله ومنشئ تصرفاته فيلتزم الجزاء من ثواب  
وعقاب أم هل هم مؤمنون بأن الله فاعل الخير والشر وأن العبد ليس خالق أفعاله  
بل وليس في قدرته أن يخلق تلك الأفعال ؟

أتراهم يؤمنون بأنه مخير أم مسير ؟

الرد العام أن المعتقد الشعبي في جوهره تسليم بالجبر ومع ذلك فهو يقبل  
رسمياً أصول الدين الدالة على القدرية ، كما يقبل فكرة الجزاء التابعة من العرف  
الاجتماعي التقليدي .

الشعب يقبل وجهة الأديان السماوية فيما يتصل بتفسير أصل الحياة من  
إيجاد العالم والإنسان ، وفيما يتصل بإرادة بدء الحياة وانتهائها ، وما هو مبسوط

على إرادة الإنسان . وما هو مرتكز إلى الجزاء الأخلاق وهذا القبول ثم عنه  
مأثورات شعبية مختلفة .

ولكنه من ناحية أخرى قد جرد هذه النظرية تجريداً تاماً من مؤداها  
حين أخذ بسلسلة من الأفكار قلب النظرة السابقة رأساً على عقب وتظهر  
لكائن البشئ مدفوعاً دفعاً في أصغر أموره وأخصها ، وفي أخطرها وأعماها  
وهذه القوى التي تدفعه هي القدر ، وهي الحظ والدمر واليبس والمقدور والمكتوب  
والدنيا ، وبالتالي ترجح كفة أن الإنسان مسير ... فالذي يتحكم في عملية  
الأخصاب ، وفي النماء أو في العقم والقصور ، ليس هو الله الذي خلق الإنسان  
ويده إكثار جنسه وافتائه ، وليس هو الذي منح الإنسان عقلاً وأرسل إليه  
النذر والرسل ورتب الثواب والعقاب ، بل يمكن أن تتحكم في ذلك كله قوة  
خفية جانحة تقرر مصيره إن سعوداً وإن نحساً .

والأدب الشعبي يضيف إلى هذه القوى الخفية الظلم والتفرض ، بل غالباً  
ما يقرنها بذوى السلطة الروحية أو الزمنية ، وينسبون إليها ذلك الظلم الملاحق  
للغمرورين ، فأنت تسمع هذه الأمثال « خلق ناس وتحفهم وكبب ناس وحدفهم »  
و « أدى الخلق لللى بلا ودان » و « أبكى على الزمان الللى عمل القصيرة  
شمعدان » فتعس نقد القدر ولومه بأنه ظالم ، وتسمع مثل هذا الموال .

حكمت يابن بختنقى

محبب الخلية

لأم تبكى

ولاعة

ولاخية (١)



ومثات على شاكلته ، وتسمع منظومات كثيرة تصف الدنيا بأنها غانية لأمان لها ، وتصف الليالي بأنها هم سادر يكوى الفقراء على جنوبهم ، فيقبن لك أنه لو لم يخالط الفلاحون المعتقد الدينى الرسمى بمعتقدهم الراسخ ذاك لما نسبوا إل القوة المتحكمة فى الحياة الشر والظلم ولكنك تدرك كيف تتعدد فى معتقدهم القوى الجامعة وكيف تختلف بين الخير والشر فكأننا فى الواقع بإزاء آلهة متعددة وهذا المعتقد لاشك يفوح بنظرة الإنسان الأول الذى كان يحس الضياع بإزاء سطوة الطبيعة وظواهرها ونواميسها ، وإزاء بطش الحيوان الجبار واقتراسه ، والذى كان يؤمن بأن تلك الظواهر والحيوان الباطش تتحكم فى خيره وشره ، وأن منها ماهو شر بطبعه ، ومنها ماهو خير بطبعه .

ثم أنظر إلى الشعب كيف يرى حظه من الرزق ؟ إن الآثار الأدبية تقول بأن الحظ مكتوب لا يفيد فى تغييره الجهد مهما عظم ولا تجدى معه محاولات الإنسان ، وإنه لأمل فى أن ينال الإنسان بعمله ذرة واحدة غير ما قدر له من رزق .

تقول الأمثال « اجرى جرى الوحوش غير رزقك ماتحوش » و « قيراط حظ ولا فدان شطارة » و « السعد وعد » و « السعد ماهوش بالشطارة » و « الدلال قليل البخت لا يعجب البايع ولا الشارى » و « قليل البخت يلقي العضم فى الكرشية » و « السعد يتبع أصحابه » و « تبقى فى بطنك وتقسم لغيرك » .

ولاريب فى أن هذه الاستسكانة المسرفة بإزاء القوى المبهمة ، وذلك التسليم المسرف للتقدير بما يطمس كل حافز بشرى ، يخالف تعاليم الإسلام الذى دعا إلى مباشرة الحياة الدنيا كأننا نعيش أبداً ، وإلى العمل للآخرة كأننا نموت غداً ، والذى حرم الرهبانية ورتب الجزاء « فمن عمل صالحاً فلنفسه ومن أساء فعليها وما ربك بظلام للعبيد » والذى فضل المؤمن المجاهد الكادح على المؤمن القاعد .

« لا يستوى القاعدون من المؤمنين غير أولى الضرر والمجاهدون في سبيل الله بأموالهم وأنفسهم . فضل الله المجاهدين بأموالهم وأنفسهم على القاعدين درجة وكلاً وعد الله الحسنى . وفضل الله المجاهدين على القاعدين أجراً عظيماً »<sup>(١)</sup>.

معتقد الفلاحين إذا معارض لوجهة الإسلام ولكن لنعد ذلك المثل القائل « إجرى جرى الوحوش غير رزقك ماتحوش » وتقرأ بعده الآية الإنجيلية « أى منفعة لمن يتعب مما يتعب فيه » لرى ذلك التماثل الشديد بينهما فأى منفعة لكدح الإنسان إذا كان كل شيء مقدراً بحيث لا اختيار ، وإذا كان هو مسيراً حتى في أبسط الأمور ، وأى فائدة في طلب الرزق مادام أن لكل شيء ميقاتاً ، ولكل ذرة ميعاداً مقدوراً ، أى فائدة مادام أن :

« لكل شيء زمان ، ولكل أمر تحت السماوات وقت ، للولادة وقت ، للغرس وقت ، للقتل وقت ، للشفاء وقت ، للهدم وقت ، للبناء وقت ، للبكاء وقت ، للضحك وقت ، لتفريق الحجارة وقت ، لجمع الحجارة وقت ، للمعاينة وقت ، للانفضال عن المعاينة وقت ، للكسب وقت ، للخسارة وقت ، للطرح وقت ، للتمزق وقت ، للتخييط وقت ، للحب وقت ، للبغض وقت ، للحرب وقت ، للصلح وقت ، فأى منفعة لمن يتعب مما يتعب به »<sup>(٢)</sup> « لا فائدة إذاً في جهاد الإنسان فعمله لا يؤخر ولا يقدم .

ولسوف نلقى في أدب المناسبات العائلية ، وأغانى العمل والبكائيات ، أفكاراً أخرى متعلقة بقوى الخير والشر ، كالتشاؤم والتفاؤل والحسد ، وكيف أنه من المستطاع دفع الشر بالالتجاء إلى القوة السحرية وكذلك كيف يمكن تحقيق الخير بواسطتها .

والآن ماهى العلاقة بين البشر وهذه الأرواح ؟ نتناول فى الرد على هذا السؤال : استعباد الإنسان نفسه لها ثم ناحية تسخير تلك القوى الغامضة .

### فكرة الميثاق بين البشر والقوى الخفية

مالذى يجعل العامة يستأذنون حين يطأون مواضع يظنونها آهلة بالجان ؟ فلا يصبون الماء الساخن مثلاً فى بيت الخلاء قبلما يقولون « دستوركم بأسيادى ؟ » وما الذى يجعلهم يستأذنون بنفس العبارة تقريباً وهم يدخلون ضريح ولى أو وهم يغنون فى طريقهم إليه ؟

إن ذلك مرتبط بفكرة سيادة القوى الخفية على الإنسان ، هذه السيادة التى تقتضيهم تقديم الذبائح ، فيذكروننا بالقرايين التى كانت تقدم للالهة القديمة ، وتقتضيهم الاحتفال وآداء طقوس وأغان ورقصات لاشك أنها مطبوعة برواسب أمثالها الخاصة بالمجتمع البشرى الأول .

إن هذه السيادة جماع خوف العامة من المستور والخفى ، ومن ثم فهم ينشئون ميثاقاً فى أسلوب أدبى ، بينهم وبين تلك القوى الخارقة ، ميثاق يتضمن قواعد سلوكية معينة تنظمها الأمثال والحكم ، ويتضمن أصولاً للمعرفة تنظمها قصص الجان والخوارق ثم هو يتصل إيماناً اتصال بأدب السحر ، وكذلك بالعادات اللازمة للمعتقد الشعبى عامة . وهم فى هذا كأي مجتمع بدائى آخر .

لقد عثر دارسو الأجناس البشرية وعلماء القولسكلور لدى الشعوب البدائية على نصوص أدبية مختلفة تعبر عن ذلك الميثاق بين البشر وأرواح الموتى ، فالأستاذ جونود<sup>(١)</sup> يذكر عن قبائل الباتو<sup>(٢)</sup> فى أمريكا الجنوبية أنها تعتقد بوجود حق لأرواحهم على الأحياء وبأن تلك الأرواح من البأس بحيث تستطيع

---

(١) Junod (٢) Bantou صفحة ٣٧١ من كتابه « النظام الدينى للأمازولو »

إيذاء الأحياء فينبى استرضاؤها ، وهذا الظن هو علة دقتهم ثياب الموتى معهم ،  
وتقديم الكعك وأصناف الطعام فى المقابر ، وذكر الموتى بالحسنى .

وذكر جلاواى <sup>(١)</sup> أن نساء قبائل الأمازولو عندما يمرض لمن طفل بالحمى  
يلقن الرقى ويتساءلن فيها عن سبب غضب الآباء الموتى ويعدنهم بتقديم الضحايا  
على قبورهم .

ويضرب دى جروتس <sup>(٢)</sup> أمثلة مختلفة عن إيمان الفلاح الصينى بوجود ذلك  
الميثاق القوى بين الخلف الأحياء والسلف الناهبين .

ويحدثنا لى بروهل <sup>(٣)</sup> أن أهل غينيا الجديدة الهولندية « تسود لديهم  
الفكرة بأن الموتى يظلون أبدا على صلة وطيدة بعالمنا وبالأحياء منا . وأن لهم قوة  
خارقة . وأنهم يمارسون تأثيراً عظيماً على الحياة الأرضية . فهم يستطيعون أن  
يحموا الكائن الحى عند الخطر . وأن يحفظوه فى الحرب . ويؤمنوه من أخطار  
البحر » .

ولكن ماهو أساس هذا الميثاق — أو الالتزام قبل أرواح الموتى ؟  
يقول هـ . نيوتون <sup>(٤)</sup> :

« فى كل ما يخص غوامض الحياة والموت وفى كل ماله علاقة بما نستطيع أن  
نسميه بالدين ، يبدو أن روح السوء لا يطبعها طابع من الخير أو الميل إلى تبادل

---

(١) صفحة ٣٨١ من كتابه « النظام الدينى للأمازولو »

(٢) صفحات ٢٨ و ١٢٤ و ١٢٤ فى كتابه « نظام الصين الدينى » The Religion  
System of China-De Groot (٣) ص ٤٥٦ من كتابه « النشاط العقلى والمعتقدات  
التأخرى » Les Fonctions mentales dans Les Sociétés Inférieures  
وس ١٧٣ من كتابه « الحوارق والطبعة و الدهن البدائى » .

Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive.  
(٤) صفحة ٢٢٩ من كتاب « فى أعماق غينيا » H. Newton In Far Guinea



المساعدة أو العطف ، فكافة آرائهم تدور حول الشر والخوف ورهبة الجاهل »  
إذا فالميثاق قائم على الخوف من الجاهل ، وذلك الخوف الذى هو سمة  
المجتمع غير المتمكن من السيطرة على الطبيعة واستجلاء أسرارها .

ويتبدى ذلك الميثاق بإزاء الأولياء فى الانتساب إليهم ، فنحن كثيراً  
مانسح بأن فلانا محسوب للولى القلائى ، أى تابع له ، شأن التابع للأمير  
الإقطاعى ، وكثيراً مانكون هذه الصلة قائمة أصلاً على اعتراف التابع للولى  
بالسيادة التى لاتدانيها سيادة ، ومن ثم فتقديم النذور وعلى الأخص نحر الذبائح .  
يفوح برائحة وثنية إذ أن ترتيبها يلزم التابع بتقديمها نظير معاوته فى مسألة يريد أو  
غاية يستهدف .

وتأتى أغاني زيارة الأضرحة فتجعل من تقديم النذر نقطة المحور .

هذه إحداها تغنى فى الصعيد ، ويعد فيها الزائرون الولى ومريديه بتقديم  
النذور المحددة ، وبما يلاحظ أن العرف الاعتمادى الشعبى ، لايجيز انتقاص  
النذر خشية الشر .

الأغنية التالية تصور لنا ركب زائرين ألما بضريح «أبى الحجاج» فوجدوا  
بأطرافه مقابر لأولياء ذوى مكانة ثانوية منهم « الشيخ أمين » الذى نفهم أنه كان  
من مريدى وتابعى أبى الحجاج ، لذلك فالزائرون يندرون لهذا الشيخ ذبيحة  
تنحر على أعتاب قبره ، وأن يقصوا شعر بطن ابنهم فى ضريحه ، وهذا احتفال  
من الاحتفالات العائلية الموسومة بالروح الأسطورى :

دستور يا مدركين الوادى<sup>(١)</sup>

---

(١) مئذنة يامن تداركون الوادى يركنكم وتشلونه بساطانكم .  
م ١١ الأدب الشعبى

وأبو الحجاج دا جدنا وجديدنا<sup>(١)</sup>  
 والمجشيش دا منجد المداجي<sup>(٢)</sup>  
 دستور يا مدركين الوادي  
 والشيخ جبرين<sup>(٣)</sup> دا جدنا وجديدنا  
 والصابوني<sup>(٤)</sup> دا منجد المداجي  
 دستور يا مدركين الوادي  
 أبو العباس<sup>(٥)</sup> دا جدنا وجديدنا  
 والشيخ طايح منجد المداجي  
 ياشيخ أمين الفاتحة جدامك<sup>(٦)</sup>  
 ون ونج الله فوج عتابك ندبحو<sup>(٧)</sup>  
 وتزين الفالي على ديوانك

وأما أبو الحجاج فله نذراً عظيماً ، ذلك هو ذبائح واحتفال وبلح يبعثر على الطريق :

مع المطار بلح بالكارة<sup>(٨)</sup>

يا أبو الحجاج ياللي بترجم<sup>(٩)</sup> في المجامي

الفاتحة بتقيم<sup>(١٠)</sup> النظر ويانا

كارة بلح جسوا الطريق مفتوحة

(١) تصغير جد (٢) والمجشيش منجد ومنتقد « المتضايق »

(٣) جبريل . (٤) الشيخ جبريل والصابوني فيا يبدوا وليان ثانويان .

(٥) أبو العباس للرسي . (٦) قدامك . (٧) إتنا نذر أن نتحر

الذبائح على عتبة مقامك إذا وقفنا الله . (٨) الكارة — الجوال : (٩) يامن تهدر .

(١٠) تقيم النظر ويانا — ترعانا .

يا ابو الحجاج يالى بترجم فى الضريح<sup>(١)</sup>  
ون فج الله فوج عتابك ندبحوا  
ونخش الضريح وتزين الغندورى<sup>(٢)</sup>  
كارة بلح جوا الضريح مرمية  
ون فج الله فوق عتابك ندبحوا  
ونخش الطريق وتزين الجطية<sup>(٣)</sup>  
سيدى عبد الرحيم لوعى تجول نسيونى  
ون وفج الله وفوج عتابك ندبحوا  
واترّد فرحانة وفيت ندورى

\* \* \*

على أن نفس « الهدايا » تقريباً تقدم لاسترضاء الجان ، وإن كان الالتزام  
أظهر ما يكون فى الدلالة على الخوف من الشر ، وهو هنا أثقل ، فالعادة  
أن النذر للولى يتم باختيار مقدمه ، وأما الهدية أو الذبيحة المقدمة للجان فتفرض  
على مقدمها فرضاً وطبقاً لمواصفات معينة .

\* \* \*

ولكن هل يتم ذلك الميثاق بمجرد إبداء الرغبة من جانب البشر أم لا بد  
من ارتياد طريق معين يتكامل فيه الميثاق ويتم قوته وفعالته ؟ المأثورة الأدبية  
السحرية تظهرنا على طقوس معينة لا بد من إتيانها لإتمام ذلك الميثاق بين البشر  
والجان ، فإذا ما أريد اكتساب بعض قوى الجان ، أو توطيد العلاقة بينهم  
والمريد ، فلا مفر من إعداد الجسم إعداداً خاصاً إن بالصوم أو بتناول أنواع

(٢) الغندور

(١) الضريح

(٣) القطية خصلة من شعر البطن تترك ليحتفل بقصها فى حفل دينى غالباً .

معينة من الطعام ، وإن في اللبس واستواء الهيئة ، بل وفيما يتصل باستباحة أعضاء الإخصاب كما هي الحال في الشبثية وحلب النجوم ، فإذا ما توفرت الشروط المعينة والطقوس المحدودة ، إنعقد ميثاق قد يكون مؤقتاً ولمصلحة بعينها ، أو قد يكون دائماً ، وإذا قرض الإنسان ذلك الميثاق فإنه يجر على نفسه انتقام الأرواح الخفية التي لا ترحم ولا تعذر وما دام أن المعتقد الشعبي قد أضفى على الأولياء والجان سمات الشذوذ على المؤلف ، وخصها بالمقدرة الفائقة على البشر ، فالأدب الشعبي هنا أيضاً يصور الصلة بهؤلاء صورة شاذة ، ويرتبها سلسلة من الحالات الشاذة ، بل وأغاني الحجيج نفسها تهتم أعظم الاهتمام بخروج الحاج عن « أطواره » وشذوذ الجمل على مألوف عاداته ، ونفور طريق الحج على الطرق العادية ، وتعطينا أقصى ما تستطيع من الإغراب .

هذه إحدى أغاني الحجيج تبدأ بشورة الحاج وتمزيقه ملابسه :

تَار<sup>(١)</sup> من مَرَجْدَه<sup>(٢)</sup> مشرَك<sup>(٣)</sup> عزالَه<sup>(٤)</sup>

دا حلم في المنام دخل مجامه<sup>(٥)</sup>

تَار في المنام شَرَك هُدومه

دا حلم في المنام وخاطره يزوره

تَار من مَرَجْدَه دموعه بلبله<sup>(٦)</sup>

دا حلم في المنام دخل في الزعيمة<sup>(٧)</sup>

ثم تصف طريق الحج التي زينها الملوك :

طريق الحجاز جنينة نشوها

---

(١) تَار (٢) مَرَجْدَه (٣) ممزق (٤) ثيابه (٥) مقامه  
(٦) جارية (٧) لعلهم يقصدون الكعبة .



زينوها الملوك لفاطمة وأبوها  
طريح الحجاز جنينة وجنه  
زينوها الملوك لمن صام وصلى

وتعرض « للجمال » وقد عاف العليق هياما بالرحلة ، ولحمام الحمى النبوى  
وقد رف على الركب سواء فى اليابسة أو على الماء ، وتصور لنا - وهذا ما يهمنا  
هنا - الاحتفال بتوديع الحاج ، واستقباله ، وفيه نجد نحر الذبائح وتفريق  
العطايا وتزويق الحيطان والبوابات ، وكل ذلك فيما يقرب من إبداء الندور .

يا بشير الهنا يا رايح بلدنا  
جول لبوى<sup>(١)</sup> العزيز يزوج عتبنا<sup>(٢)</sup>  
يا بشير الهنا يا رايح بلادى  
جول لبوى العزيز يزوج عتابى  
\* \* \*

زوجوا البوابة وحتى عتبها  
واعملوا فى الزوجة<sup>(٣)</sup> غزالة وولدها  
زوجوا البوابة وحتى العتابى  
زوجوها<sup>(٤)</sup> مليح لما الحج ياجى<sup>(٥)</sup>  
زوجوا البوابة وحتى جفاما<sup>(٦)</sup>  
واعملوا فى الزوجة غزالة وضناها<sup>(٧)</sup>  
رسل الحج جال دجيج<sup>(٨)</sup> يا صبايا

---

(١) لأبى (٢) يزوق أبوابنا (٣) الرسم - التزويق (٤) زوقوها  
تزويقا جيلا (٥) يأتى (٦) زلقوا الباب بل وزوقوا باطنه نفسه (٧) ابنها  
(٨) دقيق - ومعنى الشطرة أرسل يطلب إلى الفتيات لإعداد الخبر .

لأجل فرش الحمل ودبح التنايا<sup>(١)</sup>  
رسل الحج وجمال دجيج حضرو لى  
لأجل فرش الحمل<sup>(٢)</sup> ودبح المعجول<sup>(٣)</sup>

وقبل أن نمضى إلى النقطة التالية نحب أن تتف قليلا عند أغاني ومنظومات  
المعتقد الشعبي ، سواء الخاصة بزيارة الأضرحة والحج ، أو تلك التى تؤديها  
النساء للتسرية عندما يزعهن وازع دينى ، أو هذه التى تؤدى فى الأذكار أو  
غيرها يلقى فى حفل الزار ، أو تلك المنظومات التى تصاحب العمل السحرى .

هذه الأغاني والمنظومات ليست مواعظ ولا نواهى كما هو الظن ، وإنما  
هى صور عاطفية تدور حول الخارقة وأصحابها .

وبشئ من الفحص ، نجد فيها النوازع البشرية من عشق ورغبة وميل  
وإعراض .

والحق أن المعتقد الشعبي ، غير المعتقد الدينى الرسمى .

والمعتقد الشعبي بين فلاحينا غيره لدى أهل الشام والعراق ، وهو على أية  
حال جزء من التكوين الفكرى لجمهور فلاحينا .

نعم نحن ننكر التعلق بالأوهام والتصورات ، وينكرها العلم ويدحضها واحدة  
بعد أخرى ، ولكن هذه الأوهام ، حقيقة واقعة ، ذائعة ، فينبغى أن نعرض  
لها ونعرف محولها على الأدب الشعبي .

---

(١) النماج .

(٢) دقيق — ومعنى الشطرة أرسل يطلب إلى الفتيات إعداد الخبز .

(٣) جمع مجل .

## منظومات السحر

ما هي الصلة بين الأدب الشعبي وهذه المعتقدات ؟

كثيرون أولئك الذين يقولون بأن مضمون الأدب الشعبي هو تلك الأفكار الغيبية ، ومن هنا يهتمون بدرصها إهتماماً بالغاً .

لكننا نعتبرها عنصراً من عناصر الكيان الفكرى والعاطفى عند جمهور الشعب انخرطت إليه من الماضى السحيق ، وأعانها على البقاء أن الإنسان عامة فى مصر ، لم يرح بعيداً عن تطبيق العلم على الطبيعة ، وبعيداً عن أن يسيطر على غوامضها وأسرارها ، وهذا الهامش المجهول ، هو التربة الخصبة لنمو الوهم وبقائه وذلك فضلاً عن الأسباب الاجتماعية الأخرى .

نقرأ منظومات السحر فنحس أن ثمة فكرة كبيرة تتمشى خلالها — وتلك أن « الكلمة » هي القوة الأولى التى يستطيع بها الإنسان أن يقهر القوى المناهضة له أو الخارقة وبمعنى آخر فالقول يعنى الفعل وتلك مرحلة بدائية من التفكير ، تصورها اللغات فى نموها — فالعربية مثلاً مرت بنفس المرحلة — على ما يتحدثنا ابن الأثير — حين كان الفعل « قال » يعنى حدوث شئ ويعنى أيضاً وبذات الوقت الإخبار عنه . .

ولو رجعنا إلى الديانة البدائية ، ألفينا أن « الكلمة » كانت أداة الآلهة سخروها فى خلق العالم — ذكر موريه<sup>(١)</sup> مادونه القراعنة منسوباً إلى الإله آتون رع وهو : « خلقت كل الأشياء مما يخرج من فمى عندما لم تكن ثمة سماء ولا أرض » .

---

(١) صفحة ٤٣٧ من كتاب « النيل والحضارة المصرية » .

و، كان السحر قرين الدين البدائي ، لذلك اعتمد « الكلمة » وسيلته الأولى وشاع المعتقد بأن الرقية أو التعزيم أو القسم يجبر القوى الخفية على أن تطيع الإنسان . وهذا فرجيل يقول إنه من المستطاع أن نلقى تعزيمة على القمر فنجبره على أن ينزل من السماء<sup>(١)</sup> وفي أسطورة فاوست الجرمانية تسيطر جملة معينة على الشيطان مفستوفل<sup>(٢)</sup> وفي مسرحيات شكسبير ، التي كثيراً ما تصور العقلية الخارجة من الاقطاع ، يبدو الاعتقاد الشعبي في مقدرة وساطان الكلام على القوى الخفية ، وتقرأ في ألف ليلة أن من ينطق بعبارة « معنية » يلزم الجان بأن يشق الجداد أو يحركه ويرسله في الهواء .

هذا الظن بسلطان الكلمة المنظومة أو المنسوجة نسجا ذا جرس رنان على القوى الخفية . شائع لدى عدد كبير من الجماهير قنن جنب<sup>(٣)</sup> ودلات وهراريوس<sup>(٤)</sup> وماسيه<sup>(٥)</sup> ، يضربون الأمثال على إنتشار الرقي والتمايم والأحجية في أوروبا وشمال إفريقيا ومصر وفارس .



وفي المعتقد الشعبي أن الإنسان يستطيع بالدعاء أو بالرقية ومساها أن يسخر قوة غير منظورة « قتربط » أعداءه ، أو يستطيع أن يربط الشر فيها .

ومن أقوالنا السائرة أن العانس « معقودة » والعقيم « مربوط » والأمر الصعب « متعقد » .

ونسلم أحيانا عن شخص « ربط » زوجا أو زوجة والفكرة إذاً أنه

(١) Carmina vel Caels possunt de docere Lunam

(٢) Mephistophelés (٣) من ٥٦٤ إلى ٥٨٢ في كتابه « مختصر الفولكلور الفرنسي »

(٤) راجع كتاب Le cérémonial asité chez les Anciens pour

la Cueillette de simples et des herbes magiques.

(٥) من ٣٠٧ ج ٢ من كتابه « للمعتقدات والعادات الفارسية »



بالكمة استطاع تعطيل الإخصاب أو الحياة . وتلك فكرة ترجع هي الأخرى إلى الديانة البدائية — وهي على قدمها ، ذات أصل مادي ، فالكائن الحي تشل حركته إذا ربطت أعضاء جسمه . وتحولت صورة القيد الواقعي ، إلى القيد الخفي مما يتناسب مع التجريد الغامض الذي يسم الكائنات غير المنظورة .

ذكر كوتتنو<sup>(١)</sup> أن إحدى دعوات الآشوريين والبابليين على أعدائهم كانت « ليقع عليك جبل الله » فكأنما الله إذا أراد أن يقتل إنسانا أو يشل حركته لزمه أن يستخدم حبلا .

وتحدثنا أسطورة طمهورث الفارسية عن أنه ربط أهرمان ليمنعه من إنزال الشر بالناس .

وأسطودة برموميتوس الإغريقية ، تصور عقابه الإلهي بربطه إلى صخرة فكما يربط الإنسان غريمه . يفعل الإله أو القوة الخفية ذلك .

بل إن الصورة التي تسبغها الأساطير على الآلهة المهزومة لا تتعدى صور الجنود المأسورين الذين كانوا المعين الأكبر للعييد .

وتنتقل الفكرة إلى درجة تالية — إذ كيف يرى العامة أن الإنسان يستطيع وقف غرمائه أو وقف الشر ؟ — من واقع منظومات السحر نفهم أن هذا مستطاع بالرقية أو التعويذة أو الأحجية ، بهذه الأداة يسيطر — أو قل يستعبد الإنسان — قوة خفية لبعض الوقت أو مدى الزمان وتكون هذه القوة الخفية هي « الخادم » المسخر لتنفيذ رغبات من يستعمل العمل السحري .

وبعد فلننظر في نماذج من منظومات المعتقد الشعبي

## منظورات رد الشاين والمقارب والجان

لو أن عالما أراد أن يصطاد مجموعة من الزواحف السامة لاستخدم أدواته ومعرفته بطبائع تلك الزواحف ويتوقف نجاحه أو فشله على درجة علمه وتطبيقه — لكن الفلاح أو المرأة في القرية ، يسلك طريقا مناقضا لطريق العالم — فهو أوهى يجهل خواص الثعبان ، ويخشى خطره فكيف يدفع أذاه ؟ بالرقية — بالاستعانة بقوة خارقة وكان ذلك حال الفراعنة .

فيا بعد رقية فرعونية تستعين باسم « تيتى » المتسلط على الشاين وبعدها رقى معاصرة تستعين باسم سعد الدين الجباوى الخ .

تقول الرقية الفرعونية « هذه يد تيتى وستبلغك ، فاليد كاشة ضخمة لبنت الحياة ومن تحوطه بأ كفانها فلن يسلم ومن تضربه فلن يرفع رأسه . فتعال إلى وتجرد من شرك »<sup>(١)</sup>

والرقية الشعبية التالية تستخدم اسم الرفاعى لتأمر الثعبان أن يخرج من جحره ويتجرد من أذاه — تقول :

الغالب الله ، على الله لا يقوى أحد

باسم الحرم الشريف والكتاب

باسم الذى نوره فتح الأبواب

اخرج واخضع للعهد باسم سيد الكون

---

(١) فيا بعد ترجمة رقية تقول الأسطورة الفرعونية إن لازيس ألقته على الإله رع وكان ثعبان قد لدغه فأبرأته الرقية — ترجمة الدكتور عبد النعم أبو بكر — ٢٥ أساطير مصرية — « أخرج أيها السم ، أخرج من جسد رع ، أخرج من جسد رع المحترق لأنى أفول التعويذة ، لأنى أنا الذى أمر ، لأنى أنا الذى أبعث بالرسالة ، أخرج على الأرض أيها السم القوى ولتعلم أن الإله الكبير قد أسرف فى أذنى ، باسمه الكبير » .

أدعوك باسم شيخى وسيد طريقتى أحمد الرفاعى  
باسم سيدى سليمان المتسلط على الزحافات «  
باسم الأربعة الخلفاء  
السلام عليك  
لأذيك

ورقية أخرى ، تعتمد على الإهابة بالولى المكلف بالثعابين :

ياسيدى يا سعد الدين يا جباوى  
لِمَ جيشك عفى لم  
اللى برا ما يميننا  
واللى جوا ما يئزينا  
وسورة يس تحميننا

وفى الرقى كثيراً ما نجد « القسم » أو « الدعاء » وهو تعبير عن فكرة  
ربط الشر التى ألمعنا إليها — فيما بعد رقية تلقى على الملدوغ :

أقسمت عليك أيها السم السموم  
إن كنت فى الدم تخرج إلى اللحم  
وإن كنت فى اللحم ، تخرج إلى العظم  
وإن كنت فى العظم ، تخرج إلى الجلد  
وإن كنت فى الجلد تخرج إلى الشعر  
وإن كنت فى الشعر تخرج إلى الموى  
بحق من هو على العرش استوى

وبحق سيدى أحمد الرفاعى  
وسيدى سعد الدين الجباوى

\* \* \*

والتعزيمه التالية تلقى على التى لبسها « جان » وهى كالرقى السابقة تستثير  
بالدعاء والقسم خوف الجان ثم تأمرهم ألا يؤذوا جسمها .

الفاتحة للنبي وأحباب النبي وأزواج النبي  
وأنصار النبي ، وعثمان ، وعلى ،  
والعاشق فى جمال النبي ، يصلى عليه .  
كعبة الله المشرقة وبيت الله السعيد  
طلقنا البخور ، وصلوا على بهى النور  
يا جابر كل مكسور

بالله ياسيدى تاخذ بايدى وحياة النبي الهادى  
أنا دخيلة على عروس القيامة محمد  
تاخذو الدخان وتدوه البرهان

وتردوه زى ما كان

جسمها ما تئذوه

نومها ما ترعبوه

اللى منكم ترفعوه

وقلبها تسيبوه

عاشقة فى النبي ، ضلوا عليه



الفاتحة لماد ويزات<sup>(١)</sup>

وعويشة الله وزوينب على أسياد ستات

ولالى حاجات

كلمة التوحيد

والرقية التالية تبدأ بالبسملة سبع مرات ، ثم تستطرد إلى تهديد العين  
الحاسدة وتحم بأمرها بالفتور :

الأولة بسم الله

والثانية » »

والثالثة » »

والرابعة » »

والخامسة » »

والساعة » »

والسابعة » »

وقوة محمد بن عبد الله

النبي رأى ناقته<sup>(٢)</sup>

من عين جماعته<sup>(٣)</sup>

حط لها العليق ماداقته

كانت كسير

صبحت تسير

ياذن الله الكبير

---

(١) أغلب الظن أن هذه الكلمة وضعت فحسب لجرسها .  
(٢) و (٣) معنى الشطرتين - رقى النبي ناقته التي حسدها أهله .

وقلت لها يا عين يا عين ما فكيش منافع للناس  
وأحطك يا عين في ققم من نحاس  
وأسبك عليك يا عين الزيتق والرصاص  
وأرميك يا عين في بحر الغطاس<sup>(١)</sup>

قالت والنبي والله خدى على عهد الله

لا أخون بنت في قمرتها<sup>(٢)</sup>

ولا عروس في جلوتها<sup>(٣)</sup>

ولا جاموسة في ضررتها<sup>(٤)</sup>

ولا مرة في دارها

ولا راجل في دكانه

رأيتك من عين المرة

أحد من الشرشرة

ومن عين الراجل

أحد من المناجل

ومن عين البنت

أحد من الخشت<sup>(٥)</sup>

ومن عين الولد

خزقتي الزرد<sup>(٦)</sup>

---

(١) أعماق البحر (٢) في حجرتها أو في تمام صباها

(٣) الجلوة : نزين العروس وتجميلها لا « دخلة » (٤) في ضرعها - ثديها

(٥) الخشت : نوع من السلاح (٦) الزرد : نوع من الحديد أو هو النرع .

ومن عين الفقى

خرقت البندقى

ومن عين الجارية أحد من السيوف الحامية

ومن عين العبيد زى ضرب الكراييج

ومن عين الضيف أحد من السيف

ومن عين الجارة الحاسدة المكارة

ومن عين اللى شافوكى واللى نظروكى

قرب وغروب

لا صلى الله عليهم ولا على والديهم

عينهم مردودة عليهم

والقبة عنك تفترق

طبرى يا عين كما طارت الريشة

وانشقى يا عين كما انشفت الحشيشة

وابردى يا عين

### منظومات الزار

أدل الطقوس الإعتقادية على بدائية الظن الشعبي ، طقوس الزار فهى مجرد  
رقصات همجية تذكرنا بما نقرأه عن رقصات الجماعات المتأخرة . استدراراً للخير  
أو دفعاً للحيوان الباطش أو الظلام الخفيف .

ومنظومات الزار وضعت لتلائم دق الطبول العنيفة . فهى مهرولة سريعة  
عنيفة الإيقاع وفيما يلى نماذج منها :

( ١ )

ماما الهدى آه يا ماما  
بدر التمام يا محمد  
نصبوا الكرامى لماما  
يا الله السباح لماما  
صاحب العوايد ماما  
صاحب الدبايح ماما  
آه يا زهر الورد يا ماما

( ٢ )

يا مرجبة يا أم غلام  
يا مرجبة يا أم غلام  
سلام على أم غلام  
ردو السلام على أم غلام  
يا بنت ماما يمّ غلام  
يا أم الغلام والعفو منك  
» » » واشفى عيانك  
» » » والطبل طبلك  
» » » والدبح دبحك  
» » » والكل عبيدك  
» » » والليلة ليلتك

لقد يرى بعض الدارسين أن هذه المنظومات وسوارها من الطقوس ذات



ذلالة جنسية ويذهبون في ذلك مذهباً بعيداً .

لكن الشيء الواضح لنا أنها بقايا رقصات دينية قديمة لا أكثر .

أما المنظومات والطقوس ذات الطابع الجنسي الظاهر ، فهي المتعلقة بحلب  
لنجوم حيث تتجرد ملتمة التعزيم من ثيابها وتتخذ هيئة البغي فتركم أو  
تسجد أو كأنها عبد أمام الروح أو النجم الذي تعتصر بعض قوته والأمر  
اللافت للنظر هو توكيد أهمية أعضاء الأخصاب في هذه الطقوس مما يدعونا  
إلى الظن بأنها تتضمن بقايا من عادة هبة المرأة لجسمها للآلهة أو القوى الخفية،  
تلك العادة غير الشاذة عن فكرة الزواج بين البشر والجان .

يحدثنا . موريه<sup>(١)</sup> عن مصر أيام الأسرة الثامنة عشرة فيقول : « كانت  
راهبات آمون زوجات للإله « نترحت » وصار يذعن عدد من البنات في الأسرة  
التاسعة عشر ومنهن الملكة نيتوكريس ذاتها » .

فلننظر إلى الشبشب كيف تم ؟

تكشف الفتاة البكر عن عورتها وتعرض تماماً ، ثم تضرب مواضع  
أنوثتها بشبشب ، وهي أثناء ذلك تلقى بمنظومتها السحرية وقد تطأ رغيماً متنوعاً  
في اللبن أو كتاباً مقدساً .

فأنت ترى إهراق العرف الأخلاقي والديني الرسمي ، واستعباد الفتاة نفسها  
للروح فكأنها بغي تماماً ، ولهذا نظائره في الأساطير التي تتحدث عن بيع  
الإنسان روحه وجسمه للشيطان بغبة مسرة أو مصلحة دنيوية .

وفي حلب النجوم تركع العذراء وتفضل أن تكون حديثة عهد بالحيض

---

(١) صفحتنا ٧٧٦ ، ٢٨٧ من كتابه « تاريخ الشرق » .

أو موشكة عليه ، مما يرمز إلى فترة أنوثتها وجوحها ، تركع عارية بعد ما تدهن نديها ومواضع أنوثتها الأخرى بلبن ( حمارة ) وتمثل بيديها حركات حلب ذلك النجم وكلما استدرت لبنا وهمياً مرت بيديها على مواضع أنوثتها كأنها تزيد ما عليها من لبن الحمارة .

ولا ريب في أن هذه المراسيم الوثنية ذات قربي بالمعتقد البدائي جميعاً الذي يفرض أداء طقوس دينية لما يسيطر من قوى خفية على الطبيعة وعناصرها .

وما من نص من نصوص أدب السحر إلا ومرتبط بمعتقد مثالي ديني ، هو بعض ذلك الدين الشعبي الذي انحدر خلال آلاف السنين ، لم تزل تطورات الحياة ولا تداول الحضارات ، ذلك بأن أي معتقد في جوهره ثمرة ظروف تاريخية ومادية تسود مجتمعاً معيناً ، وفي حالتنا هو ثمرة أوضاع نشأت على احتراف الزراعة ومباشرتها على نحو لم يتطور إلى حيث يذبح إهدار ما يتعلق به ثم إن الأفكار بذاتها تعيش مراحل أطول من أصولها التاريخية ، ولذلك فأتت تجد في قلب الحضارة الآلية وفي مهب التطبيق العلمي والفلسفة السياسية أو الاجتماعية المنافية تماماً للغيبية ، تجد في هذا عروفاً سلفية ترجع بنا إلى فجر التاريخ .

أليس يلفت النظر في مجتمع المدينة الشعبي أن تبقى ممارسة الطقوس والعادات القديمة ، فتجد بجوار الطبيب المتخصص ، آخر يعالج المرضى فيخلط السحر بالتجربة البدائية ، وتجد بجوار القانون الرسمي قواعد ذات صفة إلزامية أو ضاغطة ترجع إلى بدايات القانون ، وتجد بجوار الآداب الدينية الرسمية آداباً أخرى لدين آخر نيم عن البدائية ؟

إن هذا التناقض المستمر بين الجديد والقديم يشمل كل وجه وكل ميدان

في حياتنا ، ولكن الشيء الذي لاسبيل إلى إنكاره هو أن لدينا تراثاً متكاملًا من المعتقد التقليدي ؛ إن اختلفت عن التراث الرسمي ، إلا أنه أشبه الأشياء بديانة المجتمعات البدائية وأشبه بذلك المعتقد الذي يتربسب في مجتمع زراعي شهد الحضارة آلاف السنين واختمرت في عروقه أصداؤها التي لم يصيبها تحول جذري .

والذين أرخوا للسحر تابعوا ما يظن أنه منحدر من البابليين والآشوريين وفراعنة مصر ، وجروا على ذلك الإعتبار ، واهتموا بما أسمىه طريقة النبط<sup>(١)</sup> والنارنجيات ومنهم ابن خلدون<sup>(٢)</sup> ؛ بيد أن الفحص القولكلوري قد دلنا على وجود للسحر لدى كل مجتمع شعبي أيا كان ، ولديه في مرحلة خاصة من مراحل تطوره ، ومن ثم تأتي أهمية الرد على الذين يهدرونه كلية دون نظر إلى دلالة الاجتماعية من حيث أنه مظهر لحياة بشرية في زمان ما وظروف خاصة .

وبالتالي نجد أن تفسيره بغير هذا الضوء يؤدي لا محالة إلى الخطأ ، وإذا كنا اليوم قد اعتدنا للسخرية منه أو التهوين من شأنه نظراً لأخذنا بمنطق العلم التجريبي فليس ذلك بكاف أن يفسر لنا حقيقته ولا خطره في تعويق فلاحينا عن الأخذ بمفاهيم الروح الحضاري وليس يفسر لنا كيف انحدرت أنواع من السحر أو قل تحولت ؛ من أعمال اعتقادية كانت لها قداسة ، إلى وسائل للعب والتسلية كما سنوضح هذا في حديثنا عن أدب الفراغ .

---

(١) يعرف محمد الكشناوي الفلاح صاحب « الدر المنظوم وخلاصة السحر المكتوم في السحر والطلاسم والنجوم » طريقة النبط بقوله : « عمل أشياء مناسبة للفرض المطلوب ، مضافة إلى رقية ودخنة بعزيمة نافذة في وقت مختار وتلك الأشياء تارة تكون تماثيل كالطلاسمات وتارة تصاوير ونقوش كالشمايذ وتارة عقدا تعقد وينفث عليها وتدفن في الأرض أو تطرح في الماء أو تعلق في الهواء أو تحرق بالنار وتلك الرقية التي يرقى بها لضرع الكواكب » .

(٢) فصل « علوم السحر والطلاسمات » صفحة ٤٣ هـ من مقدمة إبن خلدون .

## المعارف

تحدثنا فيما سبق عن اختلاط الفلاحة في المفهوم الشعبي ، بالظن الأسطوري  
وقلنا أن ذلك مندرج إلى الفلاحين من أزمان جد غابرة .

والآن نعرض لبعض النواحي الأخرى في المعارف الشعبية فننتحدث عن  
الطبيب الشعبي .

تذكرنا صورة الطبيب يرسمها الأدب الشعبي ، بذلك الكاهن الفرعوني  
الذي كان يجمع في شخصه ، العلم الديني والسحر ومعالجة الأمراض<sup>(١)</sup> .

والأدب الشعبي يضيف إلى الساحر صفة التمرس بالتجربة والمعرفة ، كما يجعل  
الطبيب الذي يداوى جراحاً فعلية أو عاطفية أقرب ما يكون إلى الساحر .

فيما بعد بكائيات لمرضى ثبتها ثم نعرض لها بالدرس :

١ - يا ما جراي عليك يا شاكي      لا رأيتك من دونهم يا كي  
- يا ما جراي عليك يا عيان      لا رأيتك على الفراش غمران<sup>(٢)</sup>  
- يا ما جراي عليك يا قلبي      لا رأيتك على الفراش مرمي  
يا بخت مين علل عليه<sup>(٣)</sup> وجام      وطوى الخوء واترجع فرحان

\* \* \*

---

(١) يقول الأستاذ عبد العزيز عبد الرحمن ص ٢٧ من كتابه « تاريخ الطب والصيدلة  
والكيمياء عند قدماء المصريين » .

« كان رجل الطب والملاج عند قدماء المصريين هو رجل العلم والدين جميعاً ... »

ولذلك فإن الطبيب كان هو الصيدلي والساحر والكاهن »

ومن يريد التوسع يراجع — الطب المصري القديم للدكتور حسن كمال .

Victor Loret : Etudes des Droguerie Egyptien

(2) Wilkinson- Manners and Customs of Ancient Egyption

(٣) تحت طيات الفطاء « الفرش » — أو مذلول في فراشه (٣) علل عليه — أقام على

علاج مريضه .



٢ - ون جال ياراسى لا بنجره ورجيه<sup>(١)</sup>

ون جال يا جلي اختار دليلى فيه

ون جال ياراسى لا بنجره واره<sup>(٢)</sup>

ون جال يا جلي اخترت أنا وياه

\*\*\*

٣ - حكيم السلامة خش لو عنده

حل الصديرى واكشف على جنبه

حكيم السلامة خش له حوه

حل اللباس واكشف على السوه

حكيم السلامة أجبر وطيبهم

وشوف العيا وما عمل معهم

حكيم السلامة أجبر وداويهم

وشوف العيا وما عمل فيهم

\*\*\*

٤ - ياساندة العيان تنولى خير

كان إيش جرى له بين العشا والليل

يا ساندة العيان تنولى أجر

كان إيش جرى له بين العشا والفجر

٥ - عيان ومصبي<sup>(١)</sup>

ويجول جليل إن جئت ياربى  
عيان ومطاطى

ويجول جليل إن جئت يا خواتى  
نهار السلامة وزمزم<sup>(٢)</sup> الطرحة  
وزور المشايخ تكمل القرحة  
نهار السلامة وزمزم المنديل  
وزور المشايخ وولع الجناديل<sup>(٣)</sup>

\*\*\*

دخل حكيم الجدع وبص لو بالعين  
وجال لو يا زينة الأمرأ أجيب دواك المنين  
يا حكيم العيان طب وخذ مية  
طلع الحكيم ورأسه مطاطيه  
يا حكيم العيان طب وخذ ميتين  
طلع الحكيم يخبط على الكفين  
يأمه اسندينى وعدلينى عليكى  
إياك رسول الموت يحسن عليكى  
دخل الحكيم يركز على النبوت  
« روح بلادك يا غريب لتموت »  
دخل الحكيم يركز على جريدة

---

(١) سدى : حائل اللون خانت الحركة (٢) أربطها جيدا : أشدها (٣) الجناديل

جال الحكيم «ماليش خلاص في ده»  
جالو الحكيم في الزاوية جنباه  
ومشيت على جدى وركبناه  
جالو الحكيم في الزاوية جبتو  
ومشيت على جدى وركبته

\* \* \*

فالحكيم إذا يدخل على المريض وهو يركز على «النبوت» أو على جريدة .  
وهو يؤتى به على دابة ، ويمكن أن يكون حكيم السلامة أو حكيم الندامة .  
وتجربته توصف بأنها أشد شيئا من تجربة الباكية التي ترد مرض الرأس بالبخور  
وإلقاء الرقى ، وبالاختصار فهو هنا نوع من الساحر الشعبي ، وأغلب الأمر أنه  
يصف العقار ويكتب الطلسم أو الحجاب ، ويلقى «التعزيمة» .

ولقد سبق لنا في الحديث عن أغاني الأولياء أن أشرنا إلى «الحنظل»  
و «الالحلاح» و «المر» و «الصبر» وقلنا إن هذه النباتات تستخدم فعلا  
عقارا شعبيا وإن كانت تلك المأثورات قد جعلتها طعاما للأولياء الذين ينوءون  
بالتعبات ومتاعب الحياة ، ومثلها مثل أصناف الطعام الأخرى التي يظن أنها  
خاصة بأصحاب الخوارق ، كالدُم طعام الجان الذي يوصف أحيانا للمرضى ، فانت  
تجد التجربة العلمية هنا مرتبطة بالروح الأسطوري ومتشابكة معها إن في  
صورة الطبيب أو في نوع العقار .

والحق إن المعرفة الشعبية رغم ذلك الاشتباك مع المعتقد الشعبي تتميز عليه  
بالتجربة ، ف «الفصد» و «الوشم» «التضمخ بالحناء» وتعاطى أنواعا معينة من  
البذور أو النبات كثيرا ما يجدى في درء المرض أو تخفيف وطأته ، وهذه جميعا

قد جردتها العامة بتجاربيهم الطويلة ، بحيث أن اتجاه علماء الطب والكيمياء المحدثين هو متابعة التراث الشعبي التجريبي في العقار والعلاج وتنقيته من السوازل الأسطورية ومن الاختلاط والتطور به حسب الأصول العلمية المرعية .

والأدب الشعبي يزكى التجربة ويعكس احتفاء العرف بأصحابها فالقاعدة « إسمال مجرب ولا تسأل طيب » . والتجربة قرين التقدم في السن « أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة » ذلك لأن « ابن آدم يفضل يتعلم لحد ما يموت » و « يموت المعلم وهو يتعلم » وأصحاب المعرفة لهم الفضل الأعظم « أحيالك اللي علمك » .

والعامة ينظمون خلاصة تجاربهم ماثورات كتلك الأمثال التي قلنا إنها قواعد في المعرفة الزراعية وكتقولهم « أحسن الطعام جوع وكل » و « اتغدى وتمدى ولو لحظتين واتعشى واتمشى ولو خطوتين » ذلك لأن « المعدة بيت الداء » .

وفي طرائق العلاج يقولون « آخر الطب كي » و « إذا كان عضمك فتات عليك بشرب المغات » و « إن فار دمك إفصده » .

ومن ناحية أخرى يرتب العرف الشعبي أهمية خاصة للعناصر الطبيعية سواء في السحر أو في الطب الشعبي . والأصل أن تلك العناصر قد أظهرت فائدتها الجلى لهم في حياتهم العلمية ، فكانت مادة في علمهم . وابتغوا بها أن يحصلوا على النتائج المطلوبة بالنسبة للقوى الخفية . وسنضرب هنا مثلاً بلح الطعام .

نسمع في أغاني « السبوع » وفي « الحواديت » استخدام الملح لطرده الشر والحسد ، فنجد النساء والأطفال يلتقون به خلف ظهورهم وتتردد في أغانيهم



عبارة « ملحة في عين اللي ما يصلى على النبي » أى فى عين الحاسد .

وقد لاحظ الفولكلوريون أن الإيمان بالحسد والشر كثيراً ما يرتبط بمظاهر انتفن فى الطعام أو الفساد فى الكائن الحى ، بسبب تكرار « البكتريا » أو توالد الجراثيم . وهذه وتلك ليست معروفة بخواصها للعامة الذين يردونها كعادتهم إلى القوى الخفية ، وأبلغ مثل أنهم يرون أن كل مرض لابد وأنه صادر على الجان أو روح الشر المتسلطة على العين .

ولكنهم من ناحية أخرى قد اهتموا عن طريق التجربة إلى فعالية ملح الطعام فى وقف التفن والتحلل ، وظنوا أنهم يستطيعون أن يردوا به تلك القوة المتسلطة على التفن والمحدثه له .

وأنت تجد فى الأساطير القديمة الظن باسئاعة رد الشياطين والأرواح الخبيثة عن طريق إضافة الملح للطعام .

وهذا المعتمد الأسطورى ، يجرى فى محاولات محترفى الكيمياء خلال العصور الوسطى والخاصة بتركيب الذهب حيث جعلوه ثالث ثلاثة من العناصر التى تتركب منها المعادن النفيسة ، وهذه العناصر هى الزئبق الذى رمزوا به إلى الروح والكبريت ورمزوا به إلى التربة وملح الطعام ورمزوا به إلى الجسد .

ولم يكن العامة مخطئين كل الخطأ فيما اعتقدوا إذ أثبت العلم الحديث أن الملح خامس مادة من بين مائة وخمسين مادة أساسية تدخل الصناعة ، والمواد السابقة عليه هى الماء والهواء والفحم والكبريت .

ثم انظر على نفس الأساس إلى عادة العامة عندنا تعليق البصل أو الثوم على واجهات منازلهم وعادة أكلمهم تلك النباتات فى مواسم زراعية معينة —

أغلب ما تكون قترات قلب في الطقس — ثم تأتي القصص فتحكى لنا بعض تلك العادات .

لقد ثبت بالفحص العلمى الحديث أن لتلك النباتات فائدة فعلية في مقاومة الجراثيم .

\* \* \*

والحق أننا حين نراجع قائمة « المواد » التى كان الفراعنة يستخدمونها في العلاج ونقابلها بما يستخدمه العامة عندنا ، وما يتردد في ماثورات الأدب الشعبى نجد أن عددا كبيرا منها لم يزل يستخدم على حاله<sup>(١)</sup> وأنه يسعف المرضى .

### العرف

إن التجربة أساس العلم الشعبى والحديث ، ذلك إذا فهمناها فهما واسعا ولكن هذه التجربة قد تكون اجتماعية ، فتبدو لنا في العرف أو المصطلح الشعبى سواء في السلوك الاجتماعى أو العادات أو القانون الشعبى .

وهذا الجانب على أية حال هو ما يسميه النقاد بأدب الحكم والمواعظ ، ونحب هنا أن نشير إلى اختلاط العرف بالمعتقد الشعبى الذى ألمنا بسماته ، وأظهرنا طابعه الأسطورى .

وسنضرب بعض الأمثال الخاصة بالملكية الفردية لنبين الإطار العام للتانون الشعبى .

---

(١) فيما يلى أمثلة للمادة الطيبة التى كانت تستخدم في مصر الفرعونية وتستخدم الآن :  
البصل ، الخروب ، زيت الخروع ، الشية ، الكزبرة ، الكون ، الشعير ، البلح ، التوم ،  
الحبض ، بذور ، الفجل ، الحناء ، الجاوى ، التنناع النفللى ، حصى اللبان ، القرطم .

نسمع كثيراً في « الحواديث » ، عن التنازع على امتلاك شيء ما ، وفي سيرة المهلالية نسمع التنازع على مراعى تونس الخضراء ، ونجد منشئ تلك القصص يعملون في مسألة هذه الملكية أصولاً تشريعية شعبية مؤداها الظاهر تقديس الملكية الفردية وإن كان النزاع ذاته لا يخلو من التعرض لهذا الحق بالإغارة والسطو ، ونجد كذلك أن النزاع حين يفض بالطرائق السلمية إنما يفض في مجلس صلح شعبي هو ساح القضاء الذي يجلس فيه رؤوس العشائر أو القرية ، ويبدى فيه الخصوم حججهم التي تكون غالباً ذات خداع فني .

واندقلنا إن التمر سابق في العرف التشريعي الشعبي عليه في القوانين الوضعية وهذا القسر يقوم على التخويف من ناحية وعلى الضغط الاجتماعي من ناحية أخرى فإلى وقت غير بعيد كان يكفي أن يلتزم الإنسان في معاملاته كلمة يقوها والعامه عندنا يتمثلون بأن « الراجل يتربط من لسانه والتور من رسنه » وهذه المأثورة لها ضرب في تراث الشعوب الأخرى تمثل له بقول الرومان *Cornu bas Capitor* *On lie les boeufs par Cornes* والفرنسيين *voce ligature homo* وهاذان المثلان بمعنى المأثورة العامية . *les hommes par les archaique*

فالتعامل إذا في العرف الشعبي قائم على الوعد ، والارتباط بالقيم الأخلاقية التي لا تستقل عن النظر الغيبي ، فكثيراً ما يقرن عند صفقة ما ، بتسم يؤديه الطرفان ، فيضفي على الصفقة كثيراً من التخويف . ومن ثم فانت نجد هنا أيضاً ، العرف وقواعده غير منفصلة عن المعتقد . ثم أنظر إلى الهبة ، نجد أن الأصل فيها كما يقول الفلكلوريون هو التنازل عن ملكية شيء ما في مقابل منفعة ثم اتسعت إلى التنازل عن ذلك الشيء لقوة خفية يظن أنها قادرة على تحقيق تلك المنفعة ، وبمعنى آخر ؛ أنها إحدى عمليات التبادل بالسلع أو الأشياء ، ثم صارت إلى مؤداها الأسطوري .

والعرف الشعبي كما ينكر انتقاص الكم أو الكيف في السلع المتبادلة ،  
وينكر التدليس والغش . فكذا هو ينكر انتقاص الهبة للقوى الخفية مادام  
أن المصلحة قد تحققت .

\* \* \*

وبدراسة التاريخ المصرى القديم<sup>(١)</sup> والأوسط نستطيع أن نتابع الهبة لتلك  
القوى ، ونستطيع أن نفهم فكرة الوقف على غير أحكام الدين والنذور والهدايا  
التي ليست شيئاً آخر إلا تبادل بين منافع ، بعضها مادية معوس وبعضها مطالب  
يرجى تحقيقها . ولكن الأدب الشعبى يزودنا بالكثير من الأمثال فيما يتصل  
بالمعاملات والتي أصبح بعضها قاعدة قانونية مثل « الجار أولى بالشفعة » والتي  
تمس الكثير منها عادات فلاحينا ، كإكرام الضيف وحماية الغريب ، فليس سببهما  
كما يبدو أن الكرم فى دم الفلاحين على خلاف أهل المدن ، وإنما هذه عادة مترسبة  
من الحياة السابقة حيث كانت المصلحة المشتركة تقضى بتبادل الاستضافة ، وهذا هو  
الشان فى البادية ، فهنا يحتاج المرتحل أيا كان إلى مأوى ، فتكون القاعدة هى  
الإكرام ، وهى قاعدة نابعة من ظروف الحياة ، وإكرام الضيف فيما نعرف واجب  
ولكنه دين ينبغى رده ، فهو إذا تبادل لمساعدة فى ظروف خاصة بل إن الأصول

---

(١) يضرب الأستاذ دارسى مثلاً لمقد هبة بين مصرى عاش أيام الأسرة الثانية  
والعشرين وبين أحد الآلهة ، وفيه يبدو الشرط لأنعام هذه الهبة وهو أن يعده لآله الصحة  
وطول العمر فى مقابلها ونصها كما يلى : « أيها السيد الرحيم إقبل هبة هذه الأراضى التى  
يميلها لك السحاب زود - بتاح أوف عنخ - وبقبولك لها من يدي امتحنى فى مقابلها الحياة  
والصحة والمافية وحقى عمرا مديدا وشيخوخة طويلة تصل إلى بداية الخلود الدائم » .  
راجع مقال

Troies Stèles de la periode bubastite—Daressy.

فى الجزء الخامس عشر من نشرة مصلحة الآثار - لعام ١٩١٥

Arrals du Service des Antiquites, No XV, 1915.



المرعية حسب العرف ، في الزواج والوفاة ، من تقديم الهدايا والمساعدات ، أصلها المادى طلب التكافل الاجتماعى البدائى — فهذان الحادثنان أكبر وأخطر ما يعتور الحياة ، ويحتاج المرء معهما إلى معونة غيره ، وكل إنسان لابد صائر إليهما ومن ثم فالهدايا التى تقدم فى الزواج والمساعدات التى تؤدى لإقامة الجناز والدفن ، هى فى العرف الشعبى قاعدة أخلاقية ولكنها بذات الوقت دين واجب الأداء . ويضرب أرنولد فان جنب<sup>(١)</sup> عديد الأمثال على وجود تلك الظاهرة .

كعرف اجتماعى ، لدى مجتمعات متفرقة وكثيرة . وكذلك يفعل سير جيمس فريزر فى كتابه « فن السحر » المذكور فيما سبق ، ودوكو جيس فى مؤلفه « مراحل القانون » .

فالفكرة الرئيسية لديهم هى أن أصول العرف سواء فى التشريع الشعبى أو السلوك الاجتماعى أو الأخلاق ، فكرة ذات أصل مادى منبعث من مجريات الحياة الواقعية وضرورتها

وليس ينفى هذا الرأى الصحيح أننا نجد كثيرا من قواعد العرف الاجتماعى ، لا تستجيب لحاجة ماسة الآن فى حياة الفلاحين ، فطالما نهينا إلى أن التراث الفكرى يعيش طويلا بعد انمحاء أصوله المادية الواقعية .

والآن نعرض بعض الأمثال فى معان مختلفة سلوكية وأخلاقية . فالعرف كما قلنا يهيم للمتقدمين فى السن احتراماً خاصاً فتقول العامة « احترم كبيرك محترمك صغيرك » و « احترم أبوك ولو كان صعلوك » ويجعل للجار حقوقاً فيقال « أحسن لجارك ولو أساءك » و « النبي وصى على سبع جار » و « اختر الجار قبل الدار » وكذلك يفعل بالأصدقاء فـ « حيبك يمضغ لك الزلط وعدوك بعد »

(١) ص ٢٦١ من كتاب « مراسم الانتقال » طبعة ١٩٠٠ .

Rites de passage—Arnold Van Gennep.

لك الغلط » وإن كانت أمثال عدة تحذر من الأصدقاء « احترس من صاحبك ولا تخونه » و « ما يفضحك غير صاحبك » وتلك سمة من سمات الفردية الضاربة بين الفلاحين .

ومن ناحية أخرى فالأمثال توصي بالحملة على الأعداء « ابن عدوك كل ما يتجتن إفرح له » .

وتنتظم الحكم قواعد في الصلات والسلوك الاجتماعي فتجذب الكرم تحبباً شديداً ولكننا نجد فيها ما أشرنا إليه سابقاً من ارتكاز تلك العادة إلى تبادل المنفعة .

« من قدم السبت يلتقى الحد قدامه وخادم الناس يلقى الناس خدامه »  
وتقول « إذا شفت زادك متا كل هنى فيه » و « اللى يا كل لوحده يزور »  
و « الائمة الهنية تكفى مية » .

ولكن ينبغي أن يكون تقديم الزاد مقرونا بالاحتفاء بالضيف « لا قينى ولا تغدينى » .

والوجه الآخر لهذا المعنى هو الحملة على البخل والبخلاء فالبنخيل لا صديق له والكريم لا عدو له .

« حبيب ماله حبيب ماله ، وعدو ماله عدو ماله »<sup>(١)</sup> ويصفون البنخيل بأنه « أبخل من البخل » أو « أبخل من كلبة يزيد » وأنتك توقع به ضراً حقاً لو أنك أكلت شيئاً من طعامه « تا كل عيش البنخيل تضربه » .

والأمثال بعد ذلك تزخر بقيم الأخلاق التى يصطلح عليها العامة فما لا يجوز الاشتغال به إنما هو البغاء والسرقية وحدهما:

« إبعد عن القحب والسرقه واعمل كل شىء تلقى » .  
الزميه

وينبغي التعفف عن الغدر خاصة بمن ائتمنتك :

« من أمنك لم تخونه ولو كنت خاين »

وفي تبغيض التطفل يقولون :

« أردب ما هولاك ، ما تحضرش كيله ، تتعفر دقنك ، وتتعب في شيله »

إلى آخر هذا الفيض من الحكم والنواهي الجامعة للقيم الأخلاقية وآداب السلوك  
الإجماعي ، والتي سنعرض لها مرارا في الأبواب التالية .

\* \* \*

### الأخلاق الفاضلة

الأدب الشعبي يجمع خلاصة القيم الأخلاقية وآداب السلوك فيضفيها على  
أبطال قصصه ، فليست تسمع في العادة أن أبا زيد أو خليفة مثلا قد أتيا مخاتلة أو  
غدرا ، بل على العكس نقرأ في « وقعة السجر » الذائعة بالنيا ، كيف يعفو  
الفرسان كل عن الآخر حين يجده في مأزق ، وهما على أية حال كريمان غاية  
الكرم ، شجاعان غاية الشجاعة ، لهما أخلاق الفارس الكاملة كما يراها العامة  
وقد نجد نقيضهما في شخصية دياب بن غانم ، فهو بخيل أو على الأقل لم تعرف له  
« مضيقة » وهو غادر حانث بالعهد لا ترده قيمة أخلاقية .

والشاطر حسن كثيرا ما يصور بصورة الأخلاق الفاضلة إن في حبه أو  
اقتحامه للمخاطر ، وسواء في تعامله مع أصدقائه أو أعدائه . فلا ريب إذا في  
أن المجتمع الشعبي عندنا قد عرف نوعا من القروسية وعرف فرسانا بهذا المعنى  
العلمي ، والعبرة أن هذه القروسية وأولئك الفرسان من صميم المجتمع المصري ،

---

(١) أي الذي يحب ماله ليس له حبيب والذي يباديه ليس له أعداء .

وليسوا بالضرورة على شاكلة الفارس البدوى أو الأوروبي الإقطاعى .  
فمن هى تلك الشخصيات ؟ قلنا فيما سبق أن أنموذجها هم أهل الفتوة  
والصعاليك الذين ترسمهم القصص فتكسبهم الكثير من النخوة والمحاماة عن  
الشرف وإنصاف الضعيف ، وليس غريباً أن نضم إليهم بعض قطاع الطرق  
واللصوص الذين تكسبهم الحوادث أيضاً غير قليل من أخلاق الفارس الكامل .  
والسبب عندنا أن أولاء وهؤلاء لم يكونوا سقط المجتمع كما هى حالهم الآن ،  
وإنما كان يختلط فى أعمالهم وحياتهم ، الخروج على القانون بالتمرد على أهل  
السلطة ، وبين يدينا حياة ابن عروس الذى كان واحداً من أبناء الليل ، ولكن  
كان بذات الوقت كريماً كما ينبغى أن يكون الكرم ، لين الجانب مع الفقراء  
والضعفاء ، والذى تتوجت حياته ومغامراته بتدوين طائفة من مبادئ السلوك  
والقيم الاجتماعية فى شعره إن دلت على شيء فعلى أنه خلال تلك الحياة العاصفة  
كان فى مهبط هذه القيم كما كان فى مهبط النزوع إلى العدوان والسطو .  
ومنظومة ابن عروس تلخص لنا قواعد تتضمنها للأثورات التقليدية ونتم  
عنها قيم العامة الاجتماعية والأخلاقية وفيما يلى بعض منها :

ما ينسام الليل مغبون      ولا يقرب النساء وافي  
ولا يطعمك شهد مكنون      إلا الصديق الموافي

دنياك هذى غرورة      كيف لاعبات الخيال<sup>(١)</sup>  
يا ما فنت من قصوره<sup>(٢)</sup>      ورجال كانوا موالى<sup>(٣)</sup>

(٢) تحريف لكلمة قصور .

(١) شخوص خيال الظل .

(٣) جمع مولى .



دنياك ما منها مقم حوز كلها ماسوى شى<sup>(١)</sup>

شبه الذى بات يحلم طلع النهار ما اقي شى<sup>(٢)</sup>

إصحى تفرك وترمىك<sup>(٣)</sup> فى بحر ماله سواحل

تقدم ولا شىء ينجيك وتصبح فى الناس غافل

النذل<sup>(٤)</sup> ميت وهو حى ما حد حاسب حسابه

هو كالترمس الذى حضوره يشبه غيابه

كيد النساء كيد من كيدهن<sup>(٥)</sup> عدت هارب

يتحزموا بالحنش حى ويتعصبوا<sup>(٦)</sup> بالعقارب

ياناس الى حلف جزم وبالحق ما كان راضى<sup>(٧)</sup>

جابه بالجل والحزم<sup>(٨)</sup> غصباً وباس الأيادى

وفيه<sup>(٩)</sup> كما النور للعين الى يحى رباها

ومنهم كما النحلة زين تجيب العسل من شفاها<sup>(١٠)</sup>

وفيه<sup>(١١)</sup> كما الدبة والبين ورطة ع الى اشتراها

- (١) معنى البيت - ليس فى دنياك مقم فإن أفت ملكتها ما ملكت شيئاً .  
 (٢) فكأنك كالتى ظل طوال نومه فى حلم فلما صبحا لم يجد شيئاً . (٣) حذار .  
 (٤) النذل هنا رمز للبخل أو الجبان . (٥) معنى البيت : يالكيد النساء -  
 ذلك الكيد الذى أصبحت أفر منه فراراً . (٦) العصبه رباط الرأس وفعالها « يتعصب »  
 (٧) معنى البيت : « ياناس » الذى أقسم قسماً جازماً ولم يرض بالحق .  
 (٨) الحزم هنا إما أن يكون بمعنى القيد أو الشدة . (٩) فى النساء .  
 (١٠) معنى البيت - ومن النساء من كالتحل كلامها شهد . (١١) يشير إلى قصة  
 الدبة التى قتلت صاحبها .

لاتسلك الطريق وحدك<sup>(١)</sup> بيوت المحبة غوادق<sup>(٢)</sup>

وامشى مع اللى يودك واترك هوا اللى يفارق

النذل لو طمع مالخ ولو أخلص زميمه<sup>(٣)</sup>

القرب منه فضايح والبعده عنه غنيمه

لا تذلل نفسك لانسان فى باطنك لك سوادى<sup>(٤)</sup>

صده وخليك منصان عنه ولو كان معادى<sup>(٥)</sup>

إن صادفك سعد الأيام لإنهى عن القبح ديمًا<sup>(٦)</sup>

واللى على الشر عزبه<sup>(٧)</sup> بكره يلاقى الهزيمة

\* \* \*

وبعد نسجل فى خاتمة هذا الباب طائفة من أدب المعتقدات وسنفعل مثل ذلك مع الأبواب الرئيسية الأخرى فى هذا البحث :

#### ١ — منظومة لرد الحسد :

باسم الله أرقيك ، يشفيك

من كل داء يثيبك

ومن شر النفاسات فى العقد

ومن شر حاسد إذا حسد

- 
- (١) الطريق — أى طريق لسلوك ابتغاء معاشة . (٢) بعبدة أو مبهمة .  
(٣) معنى البيت إذا طمع النذل فهو غير سائق ، وإذا أخلص الود فهو مجلبة للذم .  
(٤) معنى الشطرة — يضمر لك الحقد . (٥) معنى البيت — اقطعته ولتصن نفسك عنه ولو ظل معادياً لك . (٦) معنى البيت إذا واثاك الحفظ فايكن منهاجك الدائم النهى عن القبائح . (٧) الشطرة — من كان يبيت الشر وينويه .

٢ - منظومة لرد تخدير الأعضاء ( التتميل ) :

افتكر الحساب ، ورقدتك في التراب  
واخرج من الأبواب

٣ - أغنية حبيج :

تكونو حنينين يا نجوم السما  
تكونو حنينين ماتبخوش ندا  
لحسن تبسو العمام<sup>(١)</sup>  
تكونو سهيلة<sup>(٢)</sup> يا طريق النبي  
واصحى رملك لأبو عيون كحيله<sup>(٣)</sup>  
يا طريق النبي

٤ - أغنية مديح :

أمدح النبي كنه صبيحي<sup>(٤)</sup>  
واسأل الله الكريم ربي تجعل زيارته نصيبي  
في نهار الجمعة خطب الخطيبي  
ما أحسنك يانبي وما أحسن كلامك  
عشش العنكبوت على باب مقامك

---

(١) لحسن - فلا - والمام جمع عمة : (٢) سهلة .

(٣) معنى الشطرة ولتكن ومالك فاعمة بحق النبي . (٤) تحويل لكلمة صبيح

أى جميل فهي الطلعة .

الى يشوف الكعبة والكسوة عليها  
حـ — ام الحمى يترجم عليها  
يترجم الدنيا الفانية واللى عليها

\* \* \*

٥ - أغنية حج .

قبتك يانبي بنها الخليفة  
كلوها الملوك بفضه فضيفه  
قبتك يانبي بنوها الطواشي<sup>(١)</sup>  
كلوها الملوك بفضه شواشي  
باب محمد مليح وبالمسك فوَّح  
يانهار السلامه يومن<sup>(٢)</sup> نروح  
باب محمد مليح وله أعتاب حجارة  
يانهار السلامه يوم الزيارة  
باب محمد مليح وله أعتاب توصل  
يانهار الهنا نهار ما تحصل

٦ - أغنية حج :

ير زمزم مليح وسلبه حريرى  
وكل شربه منه شفا للعليلي<sup>(٣)</sup>

---

(٢) يوم أن .

(١) البييد المحصى .

(٣) تهور كلمة عليل .



قعدنا رباعى فى منانى<sup>(١)</sup> منا  
والطواشى يقول منين يا جماعة  
زوارك يا نبى جاين نطلب الشفاعة

#### ٧ — أغنية للحج فى طريق الزيارة :

وابور السفر لحنى جلعك<sup>(٢)</sup> سيد المرسلين يكتب رجوعك  
حج من عندنا صغير بشوشه<sup>(٣)</sup> السنة حجتك ومن عاش<sup>(٤)</sup> عروسه  
حج من عندنا صغير بشمله<sup>(٥)</sup>  
السنة حجتك ومن عاش مجامله<sup>(٦)</sup>

\* \* \*

يا جمل يا جمل إذا جيت لى احبابى  
أعلفك يا جمل بسمسم وسكر جلابى  
يا جمل يا جمل وإذا جيتهم لى  
أعلفك يا جمل فى طرف كمى  
يا جمل يا جمل ون جيت سيدك  
لأعلفك يا جمل وازود عليك<sup>(٧)</sup>  
واركبي يا حاجة ورنى حجولك<sup>(٨)</sup>  
ما يرعبكش المالح دا ولك فى طولك

---

(١) تحوير كلمة منى . (٢) قلاعك . (٣) كتابة عن أنه نقى يافع .  
(٤) دعاء للنقى الحاج أن تشهد سنته القادمة زواجه . (٥) ملفحة .  
(٦) مدموعة لفرحه . (٧) عايذك .

واركي يا الحاجة وردى غطاكى  
ما یرعبكش الجمال دا ولدك وراكى  
ياما احسنك يا حاجة فى لبس الجلادة<sup>(١)</sup>  
يا الله أوعدك يا حاجة بيت السعاده  
يا حاجب يا حاجب خد أختك عديله  
تكتب لك حجتك وتبجى<sup>(٢)</sup> جميلة  
يا حاجب يا حاجب خد أختك جبالك<sup>(٣)</sup>  
تكتب لك حجتك وتسلم جمالك

\* \* \*

#### ٨ — أغنية حج فى العودة :

عزمتنى لیلی ودجت فى شاشی<sup>(٤)</sup>  
عاودى بالیلی مروح لفاسی  
عزمتنى لیلی لحد الخاضة<sup>(٥)</sup>  
عاودى بالیلی لجیت لی رفاجة  
عزمتنى لیلی ومسكت فى كى  
عاوى بالیلی مروح لأمى

---

(١) القلادة . (٢) وتبقى .

(٣) جبالك — أمامك .

(٤) دجت دلت — تشبثت — وفى شاشى أى شاش عمامتى أو مانتحتى .

(٥) المرسى .

زغرطى له يا جلة وانتى ملانة  
نشربك يا جلة نهار السلامة  
زغرطى له يا جلة وانتى جديدة  
نشربك يا جلة فى مصر السعيدة

\* \* \*

#### ٩ - أغنية فى زيارة الأضرحة :

جبة أبو الحجاج عليها طبنجة  
وملايته وسيعه نخليل بلدنا  
جبة أبو الحجاج عليها جزازة<sup>(١)</sup>  
وملايته وسيعه تساع خيل حجازة<sup>(٢)</sup>  
جبة أبو الحجاج عليها حج فايج<sup>(٣)</sup>  
وملايته وسيعه لتلك الدبايح  
جبة أبو الحجاج عليها حج ريمه  
وملايته وسيعه لتلك الدييحة

\* \* \*

---

(١) « قزازة » زجاج .

(٢) تموير كلمة الحجاز .

(٣) حج فايج - زجاجة « ريمه » أو حق « ريمه » .

١٠ -- أغنية في زيارة الأضرحة :

---

شجو<sup>(١)</sup> البلد الأربعة الأخطابي<sup>(٢)</sup>  
ساكن المحجر على جدنا البغدادي<sup>(٣)</sup>  
ساكن بلصره<sup>(٤)</sup> يوسف أبو الحجاجي  
ساكن في جوص<sup>(٥)</sup> شيخ أحمد الطوبى  
ساكن جنا عبد الرحيم يا جناوى

---

(١) شقوا . (٢) الأخطاب . (٣) ساكن الجبل . (٤) الأنصر .  
(٥) قوس .



## الباب السادس

### العادات وتطورها في فنون الأدب الشعبي

تتناول في هذا الباب عادات الفلاحين كما تصورها المأثورات الأدبية .

يحب علماء الاجتماع أن يقسموا المجتمعات على أسس مختلفة ؛ فمرة باعتبارها جماعات بيولوجية وأخرى اقترولوجية ، ويدخلون تحت هذه الأقسام دراسة العائلة<sup>(١)</sup> والعشيرة<sup>(٢)</sup> والقبيلة<sup>(٣)</sup> والأجناس<sup>(٤)</sup> أو هم يقسمونها حسب نوع التجمعات الجغرافية أو الإقليمية<sup>(٥)</sup> ويضوون تحتها القبيلة والقرية والمدينة والدولة .

غير أننا لم نأخذ في هذا البحث بواحد من تقسيمات علم الاجتماع ، وإنما نأخذ بنظرة دراسة المجتمع وتطوره التاريخي ، فإذا تحدثنا هنا عن القرية وعاداتها ، أو الأسرة وحوادثها ، أو الفرد وأغراضه هادين إلى بيان السوار العرفي من العادة والتقليد ، فإننا نفعل ذلك باعتبار أن هذه الوحدات من القرية والأسرة والفرد نماذج لغيرها ، نستطيع منها أن نجمع خيوط العادات في المجتمع الشعبي كله .

### الأدب والقرية

انبتت عادات القرية موسومة بالسلطة التي ألمنا بها بعض الإلمام في الصفحات السابقة ، وتجري على أساس من العرف والاصطلاح الموروث ، وتنضج بقيم الأخلاق كما يفهمها العامة ، وبالجزء والردع ، وغير ذلك من عناصر الأخلاق ،

(1) La famille

(2) Le Clan

(3) La tribu

(4) Les races

(5) groupemet territoriaux

كما تم عن التشريع الشعبي ، وتترقق فيها الروح الأسطورية ، ومن ثم فالعادات عند دارسي الأدب الشعبي لها أهمية المعتقدات والمعارف .  
وفيما بعد نعرض للعادات الخاصة بالمحافظة على علاقات الدم ، وتلك الخاصة بالأخلاق والسلوك الاجتماعي .

### العادات الخاصة بعلاقة الدم

تقول الأمثال العامة إن صلة الدم لا سبيل إلى فتورها « عمر الدم ما يندار ميه » وأنه مهما حدث من شقاق بين الأخوة ومهما نشب من عراك ، فالعادة المقبولة عرفاً ، أن يتسكاتفوا في وجه الغريب « أنا وأخويا على ابن عمي وأنا وابن عمي على الغريب » و « ابن عمك عدوك وعدو اللي بعاديك » لأن الأرحام لاتدفع في العادة بالأعداء ف « عمر البطن ما تجيب عدو » وغاية الشجار بين الأخوة أن يكون مهارشة « الكلب إن عض ودن أخوه ما يريلشي » و « أخوك أخوك وابن الناس عدوك » .

وصلة الدم على أية حال درجات فالتأثرات تصور صلة الأدب بأبنائه أقوى من صلة الأخ بإخوته لأن « الأب جلاب والأخ سلاب » ولكن الأب نفسه الذي يصفه المثل بأنه رب « الأب رب » لا يبلغ درجة الأم « الأب يطفش والأم تعشش » والعادة أن الآباء ينظرون إلى أبنائهم وأحفادهم لأبنائهم نظرة تختلف عن تلك التي يقيسون بها بناتهم وأبناء بناتهم فالعرف أن الإبن ينحدر من صلب الرجل أو ممن هم من صلبه « ابنتك اللي من صلبك » و « ابنتك انت زيك انت » وتنصح الأمثال الأجداد برعاية أحفادهم لأبنائهم « ابني في ملكك وملك غيرك لأ ، وربني في ابنتك وابن ابنتك وابن بنتك لأ » وتقول النساء « ابن الابن عدا وعدائي وابن البنت عدا وغلاني » .

فالعصوبة إذا قائمة على الحق الأبوى ، لا الأمى ، والذين درسوا تطور المجتمع ، يردون الحق الأبوى إلى فترة من التاريخ متأخرة عن تلك التى سادها الحق الأمى وهى مرحلة المجتمع العبودى ، مرحلة بدء التاريخ .

ولكننا نجد - بالرغم من هذا - فى مآثورات العامة الأدبية ما يختلط فيه الحق الأبوى بالحق الأمى ، فنحن فى القرية مثلاً نسمى أخوة آبائنا ، وأولاد عمهم ومن هم فى مستواهم من الصلة العائلية ، نسميهم بـ « أبوى فلان » . وفى نفس الوقت نسمى أخوة الأم وأبناء عمها « خالى فلان » ونسمى كل سيدة فى مقام أخت الأم بـ « خالتى فلانة » فنعترف للجيلين المتوازيين بنفس الحق ويتبع ذلك نوع السلوك الذى نبديه بإزاءهما ، فكما نحترم الأب تفعل ذلك مع إخوته وأبناء عمومته ، وكما نحترم الأم نسلك بإزاء أخوتها وبنات أعمامها ، نفس السلوك الذى تتبعه معها .

وكذلك الشأن مع الإخوة الكبار وهم فى درجتهم من القرابة ، فنحن نضفى عليهم لقب « أخ » وتتخذ بإزاءهم السلوك الذى تتخذه مع إخوتنا الأكبر منا .

إن هذا الترتيب للعلاقة العائلية ودرجات القرابة يلازم العصوبة ، ويذهب فى التاريخ إلى فترات مبكرة للغاية حيث كانت درجات القرابة فى العشيرة والقبيلة ذات أهمية قصوى وذات التزامات وحقوق ثقيلة ، والأدب الشعبى يصور لنا فى أنواعه الخاصة بالهجاء والشكوى ، وقصص أخذ الثأر ، عمق فكرة العصوبة لدى العامة : وخطر « الأصل » الذى نستدل عليه - حسب الأمثال - من سلوك صاحبه فـ « ابن آدم إذا تاه أصله دلأيله فعله » ذلك

لأن كريم الأصل رجل فاضل وخسيسه نذل « ابن الأصول ينتخى وابن  
النذل لأ » .

\* \* \*

هذا شاعر يذهب بنسبه إلى أبي العباس المرمى ، وشأنه شأن الكثيرين  
الذين يجعلون « للنسب » أهميته البالغة ، والشاعر هنا يفاخر غرماءه بأنه  
يحفظ بقائمة أنساب تثبت انحدره من أبي ( الوفا ) « وأبي العباس » ،  
وما دام أنه كذلك ، فسوف لا يتردى إلى حماة الشتم ، وإنما يكفيه — كلما  
هجاه أعداؤه — أن ينادى جده الأول أبا العباس ، كناية عن التعالي  
والاعتزاز :

عملت معروف مع الأندال شتاموني  
وعابو فيا في كل مكان شتاموني  
من قلة الأصل من غير أسباب شتاموني  
وسبو أصلي وأنا جدى أبو العباس  
منسوب لظه النبي وشريف من الجدين  
وجدى أبو الوفا ظاهر وأبو العباس  
وعندى نسبة مكتوبة إلى الجدين  
لكن السماح والكرم أفضل يا أبو العباس  
لازم أسير ع المدد وأتبع إلى الجدين  
وإن كنت منضام أنادى لك يا أبو العباس  
أنظر ألقى الفرج جاني من الجدين

\* \* \*



وفي العادات الشعبية قواعد للمحافظة على العصوبة فابن العم مقدم على كافة طلاب الزواج ، من الفتاة ، لأن له عليها حقاً عرفياً « ابن عمها ينزلها من فوق ظهر الحصان » يشيرون بذلك إلى أنه يستطيع أن يأخذها زوجة له ولو كانت في طريقها إلى بيت الزوجية والمثل يقول : « آخذ ابن عمي واتاوى في كمي » ، وذلك التفضيل لأن ابن العم يلتزم بزواج البائره « حماية للعرض » وهو كالأخ مطالب بالدفاع عن الشرف والمجازاة على إهداره . وتتسع هذه الفكرة إلى تفضيل الأقرباء على الغرباء والمثل يقول : « إبعدو نجبكم وقربو نسبكم » و « أخذت الغريبة وعملتها خية فقتلت جروحي واتشمت فيه » .

والعصوبة قائمه في الذهن الشعبي على وجود الرجال وأما النساء فلا وزن لهن وأنت تجد في عادات الميلاد والسبوع وفي الزواج والوفاة ، احتفاء شديداً بالذكر أو بكاء عنيفاً عليهم ، لأن الأولاد « ياخذو التار وينقو العار » وإذا كنا نجد من الأمثال ما يعارض المعاني السابقة ، سواء في مؤدى درجات العلاقة العائلية ، أو تفضيل انت على الولد ، أو في تمييز أهل الأم دون أهل الأب ، أو في الدعوة إلى الابتعاد عن الأقارب ؛ فإن هذه المأثورات لاتعدو أن تكون عكسياً للعلاقات والعادات القائمة ، تجري فحسب عند التشاحن أو في الأمور الشاذة ، أو لعلها تصوير لروح المدينة الذي يجري في عكس اتجاه روح القرية .



ومن الملاحظ أن العادات المرتبطة بالعصوبة ، تدخل كل أمر تقريباً ، في المراك وفي الوفاق ، حوادث الأسرة ، وفي تصور مجتمع الأولياء والجان كما أسلفنا ، وترد قوة إلى أن العرف والاصطلاح الشعبي لا ينفذان تلقائياً كما يذهب جمهور علماء الاجتماع والفولكلور ، وإنما يعتمدان أولاً على

إعمال السلطة ، ومن ثم فالجزء عند أصحاب السلطة أشد مما هو عند الكافة  
المجردة منها.

وخذ مثلاً عادة الثأر تجدها دفاعاً عن السلطة ولا تعدو الذود عن الامتياز  
المدنى والروحى ، فالذين لاسلطان لهم ولا امتياز ، قلما يأخذون بثأرهم ، وإن  
فعلوا كانوا أمثلة وشواذا .

فيما يلى بعض مختارات من موال الأدهم الشرقاوى ومنها يبدو مدى تعلق  
العامة بفكر أخذ الثأر ، فالشاعر يبدوها بأن يجعل القصة التى يزمع روايتها فى  
مرتبة العلم الجدير بالرواية والادراك :

منين أجيب ناس لمعات الكلام يتلوه

شبه المؤيد إذا حفظو المعلوم وتلوه

وأما القصة ذاتها ، فقصّة ثأر عادية زوقها الشاعر وهول فيها غاية التهويل :

الحادثة اللى جرت على سبع شرقاوى

الإسم الادهم لكن القنب<sup>(١)</sup> شرقاوى

الولد كان بالمدرسة عنده من السن ثلاثاشر

وتنوفى المدرسة لما بلغ من السن ثمانتاشر

وزال همه إلا وجاله الخبر بموت عمه

فضل يعيط والتلاميذ تبكى حواليه

قال لهم مات عمى يارفاقه وأنا فى البلد صفتى إيه

وراح فى البلد وقال حاس<sup>(٢)</sup> عدونى

---

(١) الكنبه أو القنب . (٢) كلمة تقال للحندى .

وإلا على بيت العدو دلوني  
وراح على ابن العدو فسُخه باديه  
وقتل ثلاثة من اللي كانوا حواليه  
جت الحكومة «يا أدم عملت كده ليه»؟  
قال لها يا حكومة لما قتل عمي عملتي إيه

ويشاء الشاعر ألا يكتفى الأدم بتفسيخ ابن القاتل واغتيال ثلاثة أبرياء ،  
ولكن ما كاد يدخل السجن حتى أخذ يبحث عن القاتل بين المسجونين يسأل  
أحدهم عن بلده فيقول إنه من الصعيد ويسأل الآخر فيجيب :  
دنا من القيوم قاتل عمي ومرات خالي  
واللي يقول له دنا من البعيرة مظلوم وأنا الباري  
ويسأل ثالثاً ورابعاً حتى يقع على القاتل الذي يسأله عن جريمته فيقول أنه  
قاتل السبع الشرقاوى ، وعند ذاك ينهال عليه الأدم وعيدا ساخراً بلغ من  
هوله أن مات القاتل خوفاً وكدا ، فلم يكتف الأدم بذلك بل شفى غله بأن  
« فسُخه باديه » .

« قال (أى الأدم) له تعالى يا اللي عليك العين بتدور  
يا شبه قنديل في وسط البيت منور  
إن كنت عطشان لجبلك من ماء الزلال واسقيك  
وإن كنت جعان أهو لحم كتافي يغديك  
وإن كنت عريان لجبلك حرير مستدمي وكسيك  
قد معاه م الصبح للضهر طق منه ومات

مكفشي موته قام فسخه يديه  
جت الحكومة تقول « يا أدم عملت كده ليه »  
قال « جتك خيبه يا حكومة اا قتل عمى عملى إيه »

\* \* \*

ويحكى لنا الموال كيف أن أهل الأدم ، خفقوا الحكم عنه بتدخلهم  
ودفعهم رشوة :

أهل الولد كان عندهم المال عدية<sup>(١)</sup>  
وكانوا كلهم بهوات وأغنية  
دفعم للأدم بدال الجنيه ميه  
وحكم على الولد بست سنين إشاعه<sup>(٢)</sup> له

\* \* \*

وقد يجعل الأدب الشعبي أخذ الثأر يتم على يد امرأة ، ولكنه حين  
يفعل ذلك يضفى عليها صفات الرجل من ملبس وهياة ، ويجرى على لسانها  
كلام الرجال :

وتحكى القصص أيضاً كيف تبذر الأمهات بغض الأعداء فى قلوب أبنائهن  
الصغار حتى إذا كبروا واستطاعوا العراك كان همهم الشاغل أن يهزموا  
أولئك الأعداء .

وأحياناً مايقع عبء الأخذ بالثأر على عاتق رجل غريب ولكنه فارس  
« شهم » تلجئ إليه امرأة ضعيفة ، أو رجل لا يستطيع أن يؤدى ذلك الواجب  
العرفى ، فينهض الفارس به .

---

(٢) حكم إشاعة.

(١) منور .



وفي منظومة الهلالية التي جمعناها من قرى النيا نجد جيرا الشريف يلجأ إلى السلطان حسن بعدما اجتاحت خليفة مملكته ، ويحمله عبء الأخذ بثأر أهله المهزومين ، وذات يوم - كما تحكى السيرة - انعقد « برجاس » ولاحظ السلطان حسن أن أبا زيد محزون شارد البال فيسأله حسن عن سبب همه . . . ولندع الأبيات التالية تعطينا صورة بدء « واقعة الأشراف » تلك المعركة التي خاضها الهلالية أخذا بثأر آل جبر .

هذه القصيدة ذائعة في إقليمنا بالصعيد الأوسط<sup>(١)</sup> وهي بعض النص الشفاهي للحممة الهلالية الذي اعتمدناه في بحثنا .

حسن<sup>(٢)</sup> في الصباح كان جالس ومعه كل الجرايب<sup>(٣)</sup>  
وحواليه كل المجالس عليها كراسى العرايب  
وأبو زيد في الجمع سرحان وله جلب بالفكر حابر  
جالو<sup>(٤)</sup> حسن ولد سرحان بنات لي<sup>(٥)</sup> في وجهك أمار  
يا أبو زيد وجهك تغير من بعد ما كان خالي<sup>(٦)</sup>  
جالو نعم قد يحير يا أمير غياب جبر خالي  
ويمضي أبو زيد سيراً على القدم إلى خيمة جبر فيجده منخرطاً في البكاء فيسأله

(١) مؤلف « واقعة الأشراف » هذه الشيخ التهامي سيد المولود بقرية الشيخ تمي سنة ١٨٦٠ وللتوى بها عام ١٩٣١ ، وكان الشاعر قد التحق بالأزهر يطلب العلم فيه على عادة أعيان الصعيد ، ولم يلتحق بوظيفة — وأما هذه القصيدة فهي تنمى لعمل جليل قام به من قبل للمهي أفندي يوسف أبو عمر للتوى ١٣٠٧ هـ عضو مجلس شورى القوايين — أيام إسماعيل — والذي ترك بضعة آلاف في سيرة الهلالية ( أنظر النصوص المحلية لسيرة الهلالية في الجزء الثاني مادة — السير ) .

(٢) هو الأمير حسن بن سرحان الذي تجمعه السيرة الشفاهية سلطاناً على الهلالية وقائداً أعلى لجيوشها .

(٣) ( القرايب ) — الأقرباء (٤) قالوا (٥) ظهرت لي (٦) بعدما كان عادياً ( م ١٤ — الأدب الشعبي )

عن سبب بكائه ؟ هل مس مقامه أحد ؟ هل أساءه أمير من أمراء الهلالية ؟  
إن كان أحد قد جرح كبريائه أو أساء إليه فأبو زيد كفيل بأن ينزل بالمعتدى  
أشد العقاب... وهذا إستطراد من المنظومة هدفه توكيد الاحتفاء بالغريب  
عند أبي زيد الذي يقول :

إن كان من مخيم وصبره<sup>(١)</sup>  
وزدان صجر<sup>(٢)</sup> العرايب  
جسم<sup>(٣)</sup> بجدك<sup>(٤)</sup> وجبره<sup>(٥)</sup>  
دول يصبحو في الترايب  
ون كان من جاضى العرب  
جاضى جمع الهلايل  
طردته على البعد والجرب<sup>(٦)</sup>  
وخليته على الشرح<sup>(٧)</sup> شایل  
ون كان دياب اللى سامك  
وأبدى إليك التجافى  
جسم<sup>(٨)</sup> بحج<sup>(٩)</sup> ابتسامك  
لمشيته على الجمر حافى  
جال له يا بوزيد تسلم  
مانيش لعربك جافها

---

(١) مخيم وصبرة في السيرة ولدا أخت أبي زيد (٢) صقر (٣) قسما (٤) الذي

(٥) وقبره (٦) القرب (٧) الشرق (٨) بحق (٩) سيرته

عرب الملائل ما تنضام  
ما دام ابن سرحان فيها  
يا بوزيد أدى أربع عشر عام  
ودم الأشراف حدايا  
لا جطعت في تارم همام<sup>(١)</sup>  
ولا فككت أسر الصبايا

وجبر الجريشى تنحر<sup>(٢)</sup> ونزلت دموعه تجارة<sup>(٣)</sup>  
جال أنا أحب من كان تناء<sup>(٤)</sup> حر ما نيش طالب تجارة  
يا بوزيد أنا جاي مطرود وأهلى غدو في الطرايب<sup>(٥)</sup>  
ونا جلت من جبل مطرود<sup>(٦)</sup> أشوف ناس يحمو الطنايب<sup>(٧)</sup>  
وأولاد لشراف<sup>(٨)</sup> شوف كيف

غدو في للغارب أسارى  
ولا سحبت في تارم سيف  
ولا فككت أسر العذارى  
وخير البلد قد عجبهم<sup>(٩)</sup> وزود علميا الحامل<sup>(١٠)</sup>  
وذلى حداكم<sup>(١١)</sup> عجبكم على طول ولا عدت حامل<sup>(١٢)</sup>  
أنا شريف ما نيش بشته<sup>(١٣)</sup>  
ولى نفس كانت شريفة

---

(١) رقبة (٢) تعهد (٣) غزيرة (٤) قال أحب من كان حر النفس .  
(٥) ( جمع طرية ) (٦) يادىء أمرى (٧) الحى (٨) الأشراف (٩) يفصد الزناة  
(١٠) المهوم (١١) عندكم (١٢) لم أعد أشتطيع العبء (١٣) لست غريبا صعلوكا

وعرضى ما جيض<sup>(١)</sup> وشتا<sup>(٢)</sup>

تونس يا بن الشريف

ودم الجرايب ما فتة<sup>(٣)</sup>

والحمد لله بالي<sup>(٤)</sup>

تركته من غير بته<sup>(٥)</sup>

ولو مت لارتاح بالي

وديني جمل تحت حملي

أشيل الجمول التجيلة<sup>(٦)</sup>

وطير آخر العمر حملي<sup>(٧)</sup>

وفي التار ماليش حيلة

إذا فالذي يمضه ويبكيه توالى الأعوام على دم الأشراف المراق بغير أن  
يقطع رقبة ولا يفك أسراً ، . . إنه يستثير نخوة أبي زيد ، فيقص عليه الفظائع  
التي ارتكبها خليفة والزناة حين هتكوا الحجاب عن النساء وسفكوا دم أقربائه  
ويتموا الأطفال . ويقول له : إنه لم يلد بجوارهم ابتغاء راحة أو منفعة ، وإنما  
جاءهم كفرسان ذوى مروءة يريدون أن يعينوه على أخذ الثأر .

وينسج ناظمو هذه الملحمة أكثر من ألف بيت ، يسجلون فيها اعترافهم هم  
بأهمية عادة الثأر .

\* \* \*

(١) قبض في لغة الصعيد الأوسط بمعنى أمضى مدة الصيف — والصيف يسمى (جياض)

(٢) شتا بمعنى مضت عايه اشتاء ومعنى اشتارة كلها ، وما هو عرضى قد استبيح لدى

الصيف والشتاء ( وإن ساء قبيلته أسيرات في يد خليفة )

(٣) ( لم أفته ) ( ٤ ) لم أتركه ( فى بالى ) ( ٥ ) من غير أن أحس ، .

( ٦ ) الثقيلة ( ٧ ) حملى — أى تراءى لى وهذا



والأدب الشعبي يحتقن كذلك بفكرة الحفاظ على « الشرف » وهي مثل سابقتها دفاع عن الامتياز والسلطة ، فكما أن أصحاب السلطة هم عادة الذين يأخذون الثأر ، فهنا أيضاً يعمل الرجل — وهو صاحب سلطة على المرأة — عادة الذود عن الشرف :

وفي كاتى العادتين يتم رأب الصدع بإهراق الدم والقصص تمحدثنا عن رجال أو نساء أخذوا الثأر أو ردوا العار بالقتل وشرب دم القتل .

والمثل يقول « النار ولا العار »

والمرأة التى تزنى تسود عمام رجائها ، والتى تحافظ على شرفها تبيض وجه رجائها ، كأنما المرأة متاع للرجل هو مسئول عنها ، وعن قوة الإخصاب فيها مما يذكرنا بعادة « حزام الفضيلة »<sup>(١)</sup> الذى كان يلبسه فرسان الحروب الصليبية لنسائهم ليمنعوهن من مباشرة العلاقة الجنسية فى أثناء غيابهم ، وهى عادة نجد لها شيئاً من الشبيه عندنا حيث تابس بعض الأمهات أبناءهن وبناتهن الصغيرات قبل الاحتجاب ، سراويل عليها أقفال ، فالشرف فى المفهوم الشعبي يتعلق أول ما يتعلق بمعانى العفة الجنسية ، أو قل بمنطق العلاقات الجنسية كما تقبلها الأخلاق .

ولكن قد يتعلق الشرف بمكانة أهل السلطة ، أو قدر الإنسان على الإطلاق ، والعرف الشعبي يرتب جزاءاً معيناً للاعتداء على الكرامة ، أو على الشرف بمعناه الكرامة وتأتى المأثورات الأدبية فتوضح لنا الحدود بين ما يسوغ قبوله وما لا يسوغ ، فالموال التالى مثلاً يجعل للصديق مجال العيب الذى يحسوه التسامح ، ولكن إذا اختار طريق الاعتداء فلا مفر من تأديبه .

الصاحب اللى يعز<sup>(١)</sup> الجوت ريناه

---

(١) بأشهى الطمام

منو جرى عيب نسينا وبريناه <sup>(١)</sup>  
كترت عيوبه وكل الناس دريو <sup>(٢)</sup> به  
جَبَّحْ <sup>(٣)</sup> ركبنا مطاياتنا <sup>(٤)</sup> وريناه

إن العادات الخاصة بعلاقة الدم وقد تناولنا مسألتى الثأر والشرف منها، وتلك الخاصة بالسلوك الاجتماعى وقد سبق أن أشرنا إلى عادة احترام أهل الخبرة والمكانة الاجتماعية وعادة إكرام الضيف وإيواء الغريب كلها تابعة من ظروف المجتمع الفلاحى ونسبية بالنظر إليه ، وتختلف معانيها وقوتها إن شدة أو ضعفاً ، حسب انغزال المجتمع القروى عن المدينة أو اشتباكه بها .

ونحب قبل الفراغ من هذا الباب أن نقرر أن تلك العادات جميعها مرتكزة إلى الأسرة كوحدة تقليدية فالذين يتعاطفون فى الملمات لأنهم من دم واحد ، ويشدون بعضهم فى المعارك دون نظر إلى أنهم معتدون أو معتدى عليهم ، ويتعاونون فى دفن الموتى وإقامة الجناز والأفراح ، والذين يفاخرون بانتسابهم إلى جد واحد (ancentre commun) ويذهبون بأصلهم إلى النبی رأساً أو إلى على بن أبى طالب ، أو العباس عم النبی ، حتى لكان الفلاحين كلهم منعقدون من قريش ، لا يتحرون شيئاً غير توكيد العائلة واستمرارها وقد لاحظنا القولكلوريون أن عادة الانتساب إلى جد واحد وهى يصل خيوط العشيرة أو العائلة ، قائمة لدى المجتمعات البدائية ، ومنها تذيع عادات مختلفة كالقسم بذلك الجد ، وأحياناً تقديسه وعبادته .  
ودور كايم <sup>(٥)</sup> عالم الاجتماع المعروف ، يسمى هذا النوع من القرابة القائمة على رباط الدم ، حقيقياً كان أو وهمياً به « تجمعات الدم » <sup>(٦)</sup> ، ولطالما

---

(١) صفوا عنه (٢) علموا به (٣) شتم (٤) حبلا

(٥) Introduction a la Sociologie de la Famille, Annales

Faculte letters de Bordcau, p. 257 - (1888).

Groupements Consanguins.

(٦)

أسرف الباحثون في الأخذ بفكرة صلات الدم أو صلة الجنس وليس آخر محاولاتهم الفلسفة العنصرية التي أخذت بها النارية ، فازلنا نطالع بين الحين والحين كتابات لعلماء يدورون حول صلة الدم النقية من أمثال ج. أ. روجرز <sup>(١)</sup> . وإن كانوا يظهرون خطأها .

والحق أن هذه الصلة وهمية ، وإذا كان الظن بها لم يبرح قائما وقويا في الأدب العامي فما كان ذلك ليحملنا على التفاضى عن نتائج العلم التي أثبتت خطأها . ولقد تناولناها هنا باعتبارها فكرة موجودة ، وباعتبار أن حولها سوارا من العادات ، ونحن ملزمون بدرس أفكار العامة ومعتقداتهم كما هي مصورة في أدبهم فما نوره هنا ، من هذا التراث الشعبي ، نعرضه كحقائق موضوعية مهما كان رأينا نحن في صحتها أو خطأها .

---

(١) في كتابه الصادر أخيرا بعنوان « الجنس والسلالة » الذي حاول فيه إثبات اختلاط الجنس الآرى واللاتينى بالدم الزنجى في أدباء وفتاين أوروبيين .

# الباب السابع

العائلة وتصويرها في الأدب

الزواج - الميلاد - الوفاة

## الزواج

« إن نظام العائلة لا يقف عن التطور وإنما يتحول من شكل أدنى »  
« إلى شكل أعلى بمقدار ما يرتقى المجتمع من مرحلة دنيا إلى مرحلة »  
« عليا . لكن نظام القرابة لا يطور التطور الذي تبلغه العائلة »  
« ولا يسايره كما أن هذا النظام ( القرابة ) لا يتغير إلا بعد تغير »  
« شكل العائلة تغيراً تاماً »

مورجان

« إذا كنت رجلاً ناجحاً فأسس لنفسك بيتاً واتخذ لنفسك زوجة »  
« تكون سيدة قلبك » .

بناع منب

« الزواج هو التقاء الحق للقدس بالحق البشرى »

من كلام مخفى روما



شغل العلماء منذ ستينات القرن الماضي بدراسة العائلة لدى الشعوب البدائية كالهنود الحمر وأهل استراليا الأصليين والقبائل المتوحشة في أواسط أفريقيا .

وسيرى القارىء ، في الباب الخاص بالفكلور ، أن «هوارد» و «سترانج» انصرفا إلى درس العائلة والديانات القديمة ، كما أن باشوفن Batchofen أظهرنا على العائلة المبنية على الحق الأموى ، ثم قال ماك لينان Mac-Lenan بالزواج من خارج العشيرة ( Endogames ) في مقابل من داخلها ( Exogames ) وجاء مورجان عام ١٨٧١ ونشر نقده لنظرية ماك لينان وطور رأى باشوفن عن مرحلة العلاقة الجنسية المشاعة فيما قبل وجود أى نظام للأسرة ، وتناول فردريك إنجاز هذه الآراء جميعاً بالفحص في مؤلفه « أصل العائلة والدولة » ثم في عام ١٨٧٧ نقض مورجان في كتابه « المجتمع القديم » نظرية التضاد التى قال بها باشوفن .

ونجد عند سيرجيمس فريزر في مؤلفه « الفصن الذهبي » ذخيرة من نماذج العادات المتعلقة بمحادث الأسرة لدى عدد من المجتمعات .  
هذا تنويه ببعض ما بذله دارسو التراث الشعبي من جهد في بيان نظام العائلة وتطوره .

\* \* \*

أما عن الزواج في بلاد العرب قبل الإسلام وبعده فلدينا « الأمومة عند العرب » لولكن « Welkin » ترجمة بندلى جوزى و « القرابة والزواج في بلاد العرب<sup>(١)</sup> » لروبرتسون سميث ، و « بلاد العرب قبل

---

(١) Kinship & Marriage in Early Arabia-Robertson Smith

محمد<sup>(١)</sup> « لا ولىرى و » تاريخ أدبى عن العرب « لنكلسون<sup>(٢)</sup> .

ومجل الرأى نخرج به من مؤلفات العلماء السابقين أن نظام الأسرة مر بمراحل مختلفة بدأت بالعلاقة الجنسية المشاعة ، وتلك مرحلة طفولة البشرية . وتلى ذلك الزواج بالجملة ( أو ما يسميه العلماء بشكل العائلة القائمة على علاقة الدم . La famille Consanguine ) فشكل الرجال والنساء من جيل واحد الحق فى أن يتزوجوا زوجا فيه بقابا للمشاعية الجنسية السابقة وفيه ميل إلى التحديد يظهر فى تحديد الزواج من أبناء الجيل الواحد فالآباء مثلا لم يكن لهم الحق فى الزواج من بناتهم ، بينما كان ذلك مباحا للإخوة بالنسبة لأخوتهم وقد بقى هذا الشكل إلى ما بعد بدء التاريخ المصرى حيث نجد قدماء المصريين يتزوجون أخوتهم ، وحيث تقرأ فى أغاني غرامهم أن العاشق ينادى حبيبته بيا « أختى » .

وبعد هذا الشكل المائل إلى التحديد قامت العائلة الوحداية للوقت أو للفترة وإلى هنا يسود العائلة الحق الأمى ، ذلك الحق الذى لازم البشرية فى مراحل جمع الثمار والصيد والرعى ، فكان الولد ينسب إلى أمه لاستحالة وعدم جدوى الانتساب إلى الأب .

غير أن انتقال البشرية من الرعى إلى الزراعة ، كان أعظم ثورة اجتماعية فى العالم القديم نتج عنها بدء التاريخ ، وكان لهذه الثورة أعظم الآثار فى العلاقة بين الرجل والمرأة ففى خلال جمع الثمار والصيد والرعى كان الإنسان لا يحصل على طعامه إلا بالجهد الشديد ، ولم يكن هناك فائض فى الطعام ولا المأوى ولا ضرورات الحياة ، ومن ناحية أخرى فتقافة الإنسان الروحية ( الفكرية )

---

Arabia Before Muhammed-O'Leary.

(١)

A Literary History of the Arabs-Nicholson

(٢)

كانت في حالة ظاهرة من التأخر والبداية ، فلم يترب لديه الإحساس بالعائلة لكن استثناس الإنسان للحيوان ، ثم سيطرته النسبية على الأرض ، قد جاءت نتيجة اختراعه أدوات العمل الزراعى التى كانت تعتبر متقدمة للغاية بالنسبة لأدوات عمله الحجرية الأولى ، وصارت تلك الأدوات ، التى استقرت في يد الرجل من قبل ، وسيلة نفوذ عظيمة وعندما أعطته الأرض فائضاً من الإنتاج يزيد على حاجته ، كان مقضياً أن يستحوذ على هذا المصدر الذى يضمن له الحماية من الجوع والهلاك ، وبمعنى آخر كان مقضياً أن تبدأ الملكية الفردية للأرض ، وأصبح لامفر أمام الرجل إلا أن يضمن لنفسه أيدى عاملة تحت سلطانه ، فبدأ بالسيطرة - داخل العائلة - أى بالسيطرة على المرأة ومن هنا يأتى القول بأن أول تقسيم للعمل فى التاريخ ، كان ذلك الذى أحدثه الرجل فكان بين الرجال والنساء ، كما أن أول أعمال للسلطة كان فرض الرجل سلطانه على المرأة .

فى ظل هذه الظروف تأكد الشكل الوجدانى للعائلة ، ومعناه أن ليس للمرأة الحق فى أن يكون لها أكثر من زوج ، فالوجدانية بالنسبة للمرأة لا للرجل .

هذا النوع ، ساد الحق الأبوى ، ولازم التاريخ من بدئه حتى اليوم على الرغم مما حدث من نهوض وانتكاس ، ومن تحولات وتغيرات .

\* \* \*

ينتهى دارسو العائلة إلى أن كافة أشكال العائلة السابقة على الوجدانية كان أساسها الوازع الطبيعى أو الانتخاب الطبيعى ، وأما الشكل الوجدانى ( La Famille Monogamique ) فأساسه الوازع الاقتصادى .

ثم هم يلاحظون أن الرجل منذ ما قام الزواج الوجدانى ، قد باشر رسمياً أو

عرفياً ، صلات متعددة مع نساء غير زوجته ، أو قل إن علاقة الرجل بعدد من النساء لم تبرح الوجه الآخر الذى ينبغى درسه حين ندرس نظام العائلة — فذات يوم — فى مصر الفرعونية مثلاً — كان البغاء عملاً دينياً ثم حرّمته الشرائع والقوانين ، ولكنه لم يزل قائماً .

إن وحدانية العلاقة بين الرجل والمرأة كانت أسمى وأرقى أشكال العائلة ، وكانت قفزة عظيمة فى مضمار الرقى ، والبشرية لم تبرح تجاهد لكي يكون الزواج وحدانياً حقاً من ناحية الرجل والمرأة على السواء .

\* \* \*

ينبغى أن نحيط بالزواج فى مصر الفرعونية ، وفى بلاد العرب قبل الاسلام فذلك يلزمنا حتى نفهم العادات والنظم المتعلقة بالأسرة كما يصورها أدبنا الشعبى .

من المعلوم أن العائلة فى مصر الفرعونية كانت وحدانية . بمعنى أن المرأة لم يكن مسموحاً لها بأن ترتبط بأكثر من رجل ، بينما كان الرجل صاحب حق فى أن يتخذ زوجات غير زوجته الأولى ، وذلك بالإضافة إلى المحظيات والسراى اللاتى كان يعتبرهن ملكية خاصة به . والثابت أيضاً أن أنواعاً من البغاء كانت موجودة ومعترف بها ، فالمسكة نيتوكريس كانت بغياً فى معبد الإله آمون .

ولكن وحدانية العائلة الفرعونية كانت مشوبة بالزواج بالجملة ، فما من ريب فى أن زواج الأخ من أخته ( وزواج إيزيس من إيزوريس فى الأساطير الفرعونية ) ما هو إلا بقية من زواج أبناء الجيل الواحد بعضهم من بعض وقد ارتكز بعض المدافعين عن اليهودية على هذه الحقيقة فى تبرير سماح الدين اليهودى للخال أن يتزوج من ابنة أخته .

\* \* \*



وعندما انتشرت المسيحية في مصر ، قوت دعائم العائلة الوجدانية ، غير أنها بالفعل سجلت تبعية المرأة للرجل وعبوديتها له<sup>(١)</sup> .

### العائلة في بلاد العرب

جاء في « صحيح البخارى »<sup>(٢)</sup> أن النكاح ( الزواج ) في الجاهلية كان على أربعة أنحاء أولها ما نسميه بالزواج الوجداني المعروف وثانيها نكاح الاستبضاع<sup>(٣)</sup> وثالثها نوع من زواج الجملة<sup>(٤)</sup> ورابعها البغاء<sup>(٥)</sup> ونجد أبا الفرج الإصفيهاني<sup>(٦)</sup> يتحدثنا عن « الذواق »<sup>(٧)</sup> والشهرستاني<sup>(٨)</sup> يتكلم عن « نكاح المقت »<sup>(٩)</sup> والألوسي<sup>(١٠)</sup> يذكر زواج المتعة .

(١) أيها النساء اخضعن لرجالكن كما للرب لأن الرجل هو رأس المرأة كما أن المسيح أيضاً هو رأس الكنيسة وهو حملن الجسد وأكر كما خضع الكنيسة للمسيح كذلك النساء لرجالهن في كل شيء . آية ٢٣ — ٢٤ — من رسالة بولس إلى أهل أفسس الاصحاح الخامس ومن رساله بولس إلى أهل كورنثوس ( الاصحاح العاشر ) ولكن أريد أن أعلموا أن رأس كل رجل هو للمسيح وأما رأس المرأة فهو الرجل ورأس المسيح هو الله .  
يحمل الكتاب المقدس بعدد من الآيات صرح كلها بتبعية المرأة للرجل ، وترسم نظاماً تصاعدياً في العلاقة بينهما وهذا لا يبنى أن الكتاب المقدس يحض على أن يسود الوهم بين الزوجين — وفيما سبق بعض آيات من كنموذج لما ذهبنا إليه .

(٢) صفحة ٣٥ ج ٨ شرح القسطلاني (٣) للرحم لسابق وسمحة ٢٧ من كتاب « الأمومة عند العرب » لو لكان ترجمة بندلي حورى — لاستبضاع هو أنه إذا أراد رجل أن يلد امرأته ولداً ماها قال لها ارسلني إلى فلان فاستقضى — أي ماشرى معه العلاقة الجنسية ولا يقربها الزوج حتى يتأكد من حملها من ذلك اقرب (٤) أن يحتتم الرهط ما دون العشرة فيدخلون على المرأة كلهم يصيبها فإذا حملت ووضعتم ومرت ليال بعد أن تضع حملها أرسلت إليهم فلم يستطع رجل منهم أن يمتنع حتى يحتتموا عندها ثم يختار من تختاره منهم أما لا ينها فيلحق به (٥) ومنه ما كانت تباشره (للقسمة) أو صاحبة الراية — تحدث عنه الشهرستاني في ( اللل والنحل » فقال أنها التي كان يختلف إليها الثفروكلهم يواقعها في طهر واحد فإذا ولدت الزمت الولد أحدهم » (٦) صفحة ٥٨ ج ٧ — (٧) لذوق أن تحرب للمرأة الرجل قبل الزواج منه — واشتهرت أم خارجة بكثرة ذلك حتى قيل « أسرع من نكاح أم خارجة » (٨) الجزء الثالث (٩) زواج المقت أن يرث الولد امرأه أبيه فيخامه عليها (١٠) بلوغ الأرب الجزء الثاني ص ٣

ويبدو أن العرب الجاهليين - كما يقول *Annius Marcellinus* <sup>(١)</sup> الكاتب اللاتيني - لم تكن تعرف الزواج المستمر ترتبط فيه المرأة بالرجل لأجل ميين وإنما كانوا يؤثرون الزواج المؤقت (أو العائلة المفككة) يشوبه نوع من المشاعية الجنسية .

كان شكل العلاقة بين الرجل والمرأة في الجاهلية ، نتيجة حياة الرعى التي باثروها ، فلما جاء الإسلام ، عرض لاضطراب ومشاعية تلك العلاقة بنظرة متطورة <sup>(٢)</sup> حتى أرساه على شكل العائلة الوحداية <sup>(٣)</sup> .

يذكر الواحدى فى أسباب نزول القرآن شكوى كيسة إلى النبي من أن زوجها توفى فورث إبنه نكاحها ( وذلك هو زواج المقت ) وأساء معاملتها . وعقب هذه الشكوى حرم الإسلام هذا الزواج <sup>(٤)</sup> .

وفى « صحيح البخارى » وكذلك فى « رحلة هرجونية - القسم الثالث » تقرأ عن حادثة سبرة الجهنى وأصحابه ( فى السنة الثانية للهجرة ) وأذن النبي له بالمتعة ثم تحريم النبي لهذه العلاقة حتى قال « من كان عنده شىء من هذه النساء التى يتمتع بها فليخل سبيلها » <sup>(٥)</sup> .

وفى صحيح مسلم <sup>(٦)</sup> تقرأ عن تحريم الإسلام للبغاء ( ولا تكرهوا فتياتكم على البغاء ) .

---

(١) صفحة ١٠ من الأمومة عند العرب (٢) لمن يريد التوسع أن يرجع إلى المؤلف القيم « الأمومة عند العرب » المشار إليه (٣) واجه الإسلام هذه الاشكال المتباينة للعلاقة الجنسية الدائمة والمؤقتة فحرم بعضها على النو ، وحرم البعض الآخر بمذالك - كما هو واضح فى سياق النص .  
(٤) سورة النساء آية ٢٢ ( ولا تنكحوا ما نكح آباؤكم إلا ما قد سلف إنه كان فاحشة وساء سبيلا ) .

(٥) راجع الألوسى فى « بلوغ الأرب » الجزء الثانى من صفحة ٣ إلى ٥ .

(٦) ج ٣ صفحة ٤١ .

وإذا كانت تعاليم الإسلام تبيح التعدد<sup>(١)</sup> إلا أن القيود شديدة من حيث النص .

\* \* \*

فأنت ترى إذا كيف عالج الإسلام الأشكال المختلفة للعائلة التي كانت موجودة قبله ، فتدرج في التحريم والتحديد ، وفضل الشكل الواحدى على سواه والثابت علمياً أن هذا الشكل كان معروفاً وذائعاً في المدن العربية لاسيما مكة والمدينة قبل الإسلام ، وسبب ذلك الارتقاء الحضارى ، لأن هذه القرى كانت مراكز تجارية أو على طريق التجارة ، فهي أبعد عن غمار الرعى والبدواة ، أو قل هي أبعد عن المشاعية الجنسية بالجملة ، التي ترجع إلى مرحلة توحش البشرية .

\* \* \*

وبعد فتلك نظرة عامة للعائلة من ناحية التعاليم الدينية ، ينبغي ألا تغيب عن بالنا ونحن نتدرج إلى عرض مكانة المرأة في الأدب الشعبي، ذلك لأن هذا العرض يظهر لنا أن نظام العائلة عندنا الذى يحمل آثار الماضى السحيق وأنظمة القرابة المعترف بها في المحيط الشعبي لم تبرح تدل على فترات مبكرة من أشكال العائلة ..

والأدب الشعبي ذاته ، حين يصور هذا البناء ( الأسرة وأنظمتها ) يعطينا

---

(١) والسكحوا من النساء متى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة «آية ٣ النساء (٥) وإن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم » الآية ١٢٩ سورة البقرة . (٦) أنظار أولرى .

رسماً يتألف من عناصر مختلفة، بعضها يرجع إلى آلاف السنين وبعضها إلى مئات الأعوام ، ومنها ما يفوح بالأفكار الوثنية ، ومنها ما يظهر المعتقد الديني الرسمي .

وليس هذا الحال بقاصر علينا وحدنا ، ذلك بأن علماء التراث الشعبي ، إلتهموا إلى القول بأن أنظمة القراية في كل مجتمع تتأخر عن شكل العائلة (مثال: تحتجب الفتاة عن أبيها في الصيد وتغطي وجهها وصدرها . وهذا يذكرنا بالعهد الأول للأسرة حين بدأ تحريم الإبنة على أبيها ) .

وبمعنى آخر فشكل العائلة أساسه الضرورة الإجتماعية ، وهو رهن بها يتطور معها ( راجع رُى مورجان في مقدمة هذا الفصل ) بينما أنظمة القراية ليست إلا تكويننا فكرياً ، من العادة والتقليد والمصطلح ، يعيش مدى أطول بعد ما تنمحي مبررات وجوده والأدب الشعبي يحفظ لنا براهين وإشارات تساعدنا على فهم تاريخ أصحابه .

### مكانة المرأة في الأدب والتاريخ

يذهب الأدب الشعبي إلى اعتبار المرأة أدنى مكانة من الرجل فيجعل الأمر له دونها ، والرأى الصائب لا يتأتى منها « شاوروهم واخلفوا شورهم » فأياً كانت المرأة فلا أمان لها « إحذر من المرأة السليطة ولا تأمن للمرأة العاقلة » و « وآمن للحية ولا تأمن للمرأة » و « إذا استحلفوا لك الرجال بات ناعس وإذا استحلفوا لك النساء بات صاحي »

وابن عروس ينظم بعض رأى العامة في المرأة فيقول :

كيد للنسا كيد من كيدهن عدت هارب  
يتحزمو بالخنس حي ويتعصبوا بالعقارب



والمرأة عورة ينبغي سترها فالرجال حين يزوجون بناتهم « يدارو عرضهم »  
أو « يلموه » .

وسواء في الأمور الخاصة بالعائلة أو بالأولاد أو بالمرأة ذاتها ، يعطى العرف  
الشعبى الصدارة لرب البيت ، فإذا مات إحتل مكانه أكبر الأبناء ، وتلك عادة  
نجدها عند القراعنة كما سنين ذلك فيما بعد .

وإذا أريد تحقير رجل فهو « امرأة » ومن الشتائم أن يلقب رجل  
باسم أمه .

ويرتب العرف جزاء شديداً على المرأة التى تهدر عرضها ، فى حين لا نجد  
ذلك الجزاء بالنسبة للرجل زثر النساء ولو كان متزوجاً .

والأدب الشعبى يصور هذه النظرة تصويراً دقيقاً ، فأغاني الميلاد والبكائيات  
تقرر أفضلية الذكر على الأنثى ، وتجعل للرجل مهمة السلطة ، والمرأة واجب  
الطاعة ، وغالبية الشخصيات الشريرة نساء عجائز أو ساحرات أو « حرايات  
البسوس » ولكن هل كان ذلك دائماً مكان للمرأة فى واقع التاريخ ؟

يقول الأستاذ هنرى ديكوجيس فى كتابه « مراحل القانون »<sup>(١)</sup> « ليس هناك  
ما يجعلنا نعتقد ، حتى اليوم ، بأن حق المرأة فى البداية كان مختلفاً اختلافاً أساسياً  
عن حق الرجل » ويقول :<sup>(٢)</sup> .

« رأينا فى فصل سابق أن أعضاء الأسرة الواحدة أو البطن الواحد لم يكن  
لديهم — فى البداية — أى شعور بفرديتهم ، فالرابطة الجماعية كانت عندهم قوية  
لدرجة أن كان التجمع البشرى هو كل شئ والفرد لا شئ » .

---

(١) صفة ١٨٩ الجزء الثانى من كتابه « مراحل القانون من البداية حتى أماننا »  
Les Étapes du droit des origines à nos Jours-Henri Decugis

(٢) صفة ١٩٠ المرجع السابق .

والأستاذ ديكوجيس يتحدث هنا عما نسميه بمراحل البربرية تلك التي شملت حياة جمع الثمار والقنص والصيد والرعى ولكنه لا يلبث أن يسجل بأن التمييز بين الرجل والمرأة كان بمثابة التمييز بين الحر والعبد وذلك بعد أن عاش الإنسان قرونا كثيرة في حياته الأسرية والقبلية ، وانتقل إلى حياة الزرع وامتلاك الأرض يقول ديكوجيس :

« إن التمييز في الواضع التشريعي بين الرجل والمرأة لم يكن بأكثر من التمييز بين وضع الحر والعبد <sup>(١)</sup> . . . وما كان لهذا التمييز أن يوجد إلا بعد فترة تالية لذلك كثيراً أى بعد قرون عدة من الحياة الأسرية والعشائرية عندما أخذت الملكية الفردية تنمو داخل كل مجتمع بشري » <sup>(٢)</sup> .

\* \* \*

وحين بدأ التاريخ المصرى الفرعونى ، كانت المرأة لم ترل تحتفظ بمكانة إن لم تكن مساوية للرجل فهي قريبة منه ، بحيث أن ديكوجيس يقول بأن وضع المرأة الفرعونية التشريعي كان أرقى منه عند الرومان والأغريق <sup>(٣)</sup> ، وكذلك فيروودوت يشهد بأنه عندما زار مصر كان الرجال يقومون بالأعمال المنزلية بينما كانت النساء يخرجن إلى الأسواق والحقول <sup>(٤)</sup> .

والثابت أنه في عهد الأسرات الأولى إلى الخامسة . كان للزوجة ذمة مالية منفصلة عن زوجها وأبنائها ، وذلك يعنى نوعاً من التساوى بين المرأة والرجل ولم يكن يباح للرجل رسمياً أن يتزوج بأكثر من واحدة في نفس الوقت ، وكانت

---

(١) يشير إلى بدء التاريخ أو مرحلة العبودية .

(٢) صفحة ١٩٠ المرجع السابق

(٣) يقول ديكوجيس أن هذا أظهر ما يكون في عهد الإمبراطورية الوسطى أثناء حكم

الأسرتين ١٢ و ١٣

(٤) صفحة ٧٤ من كتاب « فيروودوت » طبعة ١٩٤٤ .

النساء يرثن مع الأولاد حين يموت الأب بل ولم يكن هناك إمتياز للإبن الأكبر<sup>(١)</sup>  
هكذا يبدو أن الطابع العام للأسرة في تلك الفترة كان طابع المساواة .

لكن ذلك الوضع سرعان ما تغير فأصبحت المرأة شيئاً يقتنى بالشراء<sup>(٢)</sup>  
وبعدما كانت ترسم بصورة مساوية للرجل في النقوش المتخلفة من هذا العهد،  
صارت ترسم في حجم أصغر منه ، وتبدو راكعة أمام زوجها بل وتبدو الأم أدنى  
مرتبة من الإبن الأكبر الذى يرى ممسكا بعضى التأديب

فالأمر إذا أن التاريخ حين بدأ صفحاته في مصر كانت المرأة مساوية للرجل  
أو قريبة من ذلك ، ثم تحولت عن مكانها فأصبحت عبدا وتابعا ومنذ ذلك  
التاريخ لم يتسن للمرأة المصرية أن تساوى الرجل برغم ما فى تعاليم المسيحية  
والإسلام من ذود عنها بل زاد الضغط عليها فى العهد الإقطاعى ، ولم تبرح اليوم  
ترزح تحت وطأة التراث التقليدى من عادات وأفكار وقيم أخلاقية تجعلها فى  
الاهن الشعبى ، أدنى بكثير من مكانة الرجل .

### اقتناء المرأة

إهتم دارسو التراث الشعبى بمسألة « المهر » يدفع لصاحب السلطة على الفتاة  
وما يهمهم هو واقع العادات والأفكار اللازمة لهذه الإجراء ، إننا نجد فى آثار  
الساميين القدماء أن الرجل كان يشتري زوجته بأن يدفع مهراً « موهار بالعبرية  
وتيرها تو بالبابلية » لأبيها أو لرأس عائلتها أو قبيلتها ، وعند ما يؤدي ذلك  
الصداق يصبح سيدها ، أى تنتقل إليه سلطة الأب أو رأس القبيلة ، ولكن لم  
يكن للزوج أن يبيع زوجته وإن كان التاريخ يثبت حوادث تم فيها ذلك

(١) راجع وثيقة من فى كتاب برين « تاريخ الأنظمة والقانون الخاص فى مصر القديمة »

(٢) صفحة ١٩٧ - الجزء الثانى من « مراحل القانون » .

البيع<sup>(١)</sup>. وأما البيع حينذاك فكان حتماً قاصراً على الأب أو الأخ أو رأس العائلة .  
وتشريع ، مانو ، يأخذ بتبعية المرأة لصاحب السلطة عليها فيقول :  
« المرأة تحت وصاية أبيها أثناء طفولتها وتحت وصاية زوجها في شبابها ،  
وتحت وصاية أبنائها أثناء شيخوختها ، وليس لها الحق أبداً في أن تتصرف  
حسب إرادتها » .

وتلك كانت حالها - بشكل عام - عند الفراعنة والإغريق والرومان ثم  
نجد القانون السكسوني ( الجرمانى ) مثلاً في العصور الوسطى يحدد ثمن شراء  
العروس فيقول :

« كل من يريد إتخاذ زوجة يجب أن يدفع ثلثمائة قطعة ذهب لوالديها »  
ويتحدث قانون بورغنديا عن ثمن الزوجة ( *exorem emere* ) ومثل  
ذلك نلقاه في قوانين انجلترا على عهد الكلت وبلاد الغال وغيرها .

وإذا أخرجنا جانباً فكرة الصداق في مصر الإقطاعية ، واستظهرنا عملية  
إتمام الزواج من واقع أمرها ، لألقيناها لا تخرج في مؤداها عن فكرة البيع  
والشراء التي يتحدث عنها علماء تاريخ القانون والفولكلور .

فما بعد تقدم أغنية أطفال تذكر صراحة « بيع » الفتاة ولا نظن أن  
استخدام كلمة « البيع » هنا جاء من قبيل . التشبيه الفني بل نرى أنها تصوير  
لمفهوم شعبى إن لم يكن صريحاً فهو واقع .

يا بو البنت البالغ بعها

---

( ١ ) يقول بعض نقاد قصة عمدة كاستر برينج لتوماس هاردى أن حادثة بيع الرجل زوجته  
فيها لم تكن محض ابتداء بل لها نظائرها وجذورها .

قبل شرف البنت ما يضيع  
يا يوها ما تقولشى عليها حرة  
لما تشوف الجدعان برة  
تعمل زى المهرة لما تشيع<sup>(١)</sup>

والعامة عندنا يكونون عن الزواج بالفاظ الاقتناء ، فإذا عابوا امرأة قالوا  
إن « قانيها » لا يحسن تأديبها ، وتسمع في بعض الحواديث الشيخ المجرب ينصح  
إبنته بأن يقتنى امرأة ، ونسمع في الموال التالى الذى يتشبه فيه الشاعر بامرأة  
متزوجة - كلمة الاقتناء أيضاً :

الأهيف اللى حوى ورد الخدود وقناه<sup>(٢)</sup>  
وله قوام يزدري خير الرماح وقناه<sup>(٣)</sup>  
عيني لأجله تفيض بتمرّ الدموع وقناه<sup>(٤)</sup>  
أواه على من حوى هذا الجميل وقناه

والإقتناء هنا « إمتلاك الجسد » ... فالمرأة « ماعون » ينبج الذرية  
ويرضى فى الرجل نازعته الجنسية ، وهذه الناحية هى أبرز خط فى صورة المرأة  
فعادة الحجاب تبريرها هو صون للمرأة ، أى بقاءها فى دائرة الوحدةانية ، ومن ثم فإذا  
كان العامة يقولون « إيش أحرّ النساء قال بعد الرجال عنها » إنما يضعون فى  
الواقع قاعدة لفكرة الاقتناء الوحداى . أى حق المرأة المحدد بالزواج من رجل واحد

---

(١) تشيع أى تطلب الذكر .

(٢) معنى الشطرة - الأهيف الذى اتقى ورد الخدود . (٣) معنى الشطرة - وذو قوام  
محتمل خير الرماح والقما (٤) لأجله تملأ دموع عيني البحر والقنوات (٥) أواه من  
ذلك الذى اتقى الجميل - أى من زوج الحساناء .



## الزواج

والأفكار المرتبطة بالزواج كلها تقريباً تدل على أن الرجل حين يتزوج يقتنى امرأة ، تأتيه بأولاد يرثونه ، وترعيه من عناء الحياة ، وتقضى له مطالبه ، ونسمع وصف الزوجة بأنها « خادم البيت » ونسمع أن زوجة الابن تخدم الرجل وأباه .

وإذا كانت المرأة تسمى بـ « ست البيت » فالرجل ربه ، شأنها حين كانت تسمى على عهد الفراعنة بسيدة البيت ولا يدل ذلك على حقيقة وضعها . ولكن الزواج غاية كل فتاة ، وذلك لأن « أقل الرجال يفنى النساء » و « جوز من عود خير من قعود <sup>(١)</sup> » و « باضل رجل ولا ضل حيط » فالعبرة إذا بإعاشة المرأة وحمايتها .

ونجد في القصص الشعبية أن غاية حياة المرأة هو زواجها من رجل ، فقتالة الشجعان <sup>(٢)</sup> برغم أنها هزمت عديداً من الفرسان ، وطار صيدها كقاطعة طريق يخشى بأسها تنهزم أمام الجندية ، ويتزوج منها ، فتم الغلبة بإقتنائها إياها .

ولتتابع الآن حوادث الزواج كما يصورها الأدب الشعبي .

فيما يلي أغنية تؤدي أثناء « الخطبة » ومحور حديثها يدور حول « المهر » كما أن ليزان الذي تزن به المنشدات حب « الخاطب » لزوجته المقبلة مقياس مادي

---

(١) معنى المثل - الزوج الضئيل كأنه عود رفيع خير من أن تظل الفتاة في انتظار الرجل

(٢) قصة الجندية وقتالة الشجعان - انظر السيرة .

بخت ، فالعروس تشتري أن يكون مهرها مائتي جنيه ، وتنذر العريس بأن دهان  
شعرها سوف يكلفه ثمن جمل ، فإذا خاصه أبوه وأمه فما عليه إلا أن يعتذر بأن  
حب البنات قاس :

يا جمال أبوى يا جمال أبوى طلت من العالى  
وامشى خطرك يا الأحمدي<sup>(١)</sup> تحط حلوانى<sup>(٢)</sup>  
ميتين جنيهه ميتين جنيهه تتمد جدامى  
يا الأحمدي يا الأحمدي يا بوم مدراسى<sup>(٣)</sup>  
بيع الجمل بيع الجمل وهات لى دهان راسى  
وإن عاركوك أمك وأبوك حب البنات جاسى<sup>(٤)</sup>

\*\*\*

والأغنية التالية تعرض ناحية أخرى من فترة الخطبة تلك هى ناحية اللمفة  
على إتمام الزواج ، وتبدأ بإظهار اللوعة لتأخيرته .

يا حمام جارد يا حمام جارد<sup>(٥)</sup> على بيت ناس خالى<sup>(٦)</sup>  
كل البنات إيجوزو ونا وقف حالى  
رسلت لو رسلت لو سلامين جوا السيف<sup>(٧)</sup>  
رسل وجال رسل وجال الجيزة بعد الصيف<sup>(٨)</sup>

---

(١) على رسلك يا أحمد (٢) فلا بد من أن تدفع مهرى (٣) يا ذا الكم الواسع  
حكاية عن الثراء (٤) قاس (٥) جرد الحمام — حط (٦) على بيت طائلة خالى  
(٧) جراب السيف (٨) الزواج بعد الصيف

رسلت له رسلت له سلامين في نص رغيغ  
رسل وجال رسل وجال الصبر يا لطيف !  
رسلت له رسلت له سلامين في جرجوشة <sup>(١)</sup>  
رسل وجال رسل وجال الصبر يا متقوشة <sup>(٢)</sup>  
رسلت له رسلت له سلامات في بنية <sup>(٣)</sup>  
رسل وجال رسل وجال الصبر يا ملهية

ونسلم أمثال الأغنية التالية تؤدي في فترة الخطبة أيضاً فنجد حواراً حول  
« شراء العروس » .

— روح يا عبد ما أنت جد <sup>(٤)</sup> شراها  
— وحية أبويا جدما واسواها  
واضرب بسيفي ولو أهوت حناها

ونلقى المقاييس الجمالية في عدد من أغانى الزواج ، فالفتاة كما تصورنا منشآت  
الأغنية التالية « صرح وضاح » شائعة البنية متأثرة الجبين تلمع كنور « الفانوس »  
ومن ثم قد جعل أبوها « العدة » أى المهر غالياً .

أيوكى يا زينة <sup>(٥)</sup> يم صرح وضاح  
إستجبل <sup>(٦)</sup> العدة وجال بناتى ملاح  
يامه اخطبى لى دى اللي مرادى فيها

---

(١) (لرقوشة) (٢) ياطلوهوة (٣) بيت الحمام (٤) لست كفتا لعراشها  
(٥) يا حيلة (٦) استجبل

خطيبتك يا خي كل الحلا فيها  
 عما أسبحها<sup>(١)</sup> في حوش الجاموس  
 جلدها ييضوى ضى القانوس  
 عما أسبحها في حوش البحر<sup>(٢)</sup>  
 جلدها يلمع زى ضى الجر<sup>(٣)</sup>

وتطيل الأغنية الحديث عن هيام العريس فهو لطول سهره بالليل يصحو  
 متأخراً على خلاف عادته ، لا يكاد يرى فتاته تغمز له غمز العشق بعينها ، حتى  
 يتهافت فلا يستطيع أن يؤدي الصلاة .

رمت على المحارم يا حبيبي جوم<sup>(٤)</sup>  
 الشمس طلعت والحمام ييزوم  
 رمت على المحارم يا حبيبي اصحى  
 الشمس طلعت والضحا ضحا

\* \* \*

روحي	على	الفرش	روحي
والكم	سبع	عروضي <sup>(٥)</sup>	
لبست	شلاكي	بردة <sup>(٦)</sup>	
وتمايلت	على	الحندة	
سبلت	عيون	الحبة	
ما	جدرت	أصلي	فروضي

---

(١) (أحياها) (٢) البقر (٣) القمر (٤) قوم (٥) عريض فضفاض إشارة  
 إلى الثراء (٦) البردة - لباس شعبي في الصعيد الأعلى

والعادة أن تهتم أغاني الخطبة بوصف جمال العروس فتنسب إليها كل حسن  
وتصف الزوج وصف القارس الشجاع القوى الذى يفيض بالحياة .

وفى بعد نموذج للأغاني التى تدور كلها حول جمال العروس والتى تؤدى  
فى الخطبة و « الحنة » و « الدخلة » على السواء .

أنظر بعينك يا جميل بيضه من لون الياسمين  
رأسها رأس اليمامة سبعان الخلاج<sup>(١)</sup> العظيم  
يا جورتها<sup>(٢)</sup> هلال شعبان ياشعرا سلب الجمال  
يا عيونها عيون غزلان يا حاجبها خطين مجلام<sup>(٣)</sup>  
يا سنانها لولى ومرجان يا خدودها تفاح الشام  
يا حنكها خاتم سليمان يا صدرها بلاط حمام  
يا بطنها عجيب خمران يا سرتها جعر<sup>(٤)</sup> الفنبجان  
يا نهودها فحول<sup>(٥)</sup> رمان يا وراكها عواميد رخام

فالمثل الأعلى للزوجة الجميلة إذا ، تتكامل فيه الرغبة الحسية المفرطة . وجسم  
المرأة بقسماته وأعضائه يوصف وصفاً مفصلاً ، لاتتخرج المغنيات من التغنى به .

ثم يصاحب الأغاني تبادل الهدايا بين العروسين وآلهما ، فتغنى العروس وهى  
تعد شالاً تهديه لزوجها المقبل ، وتغنى حين تتلقى منه زجاجة « فايحى » أى عطر...

---

(١) الخلاف (٢) بالجيبها (٣) بالحاجيبها كأنهما قد خطمها أقلام (٤) (قمر)  
(٥) فحل الرمان - ثمرة الرمان الناضجة الضخمة .



وكانتنا طوال هذه الفترة في مرحلة إختبار يظهر كل جانب أثناءها سماحة النفس وطيب العاطفة ويقباريان في الإكرام.

وليس أمراً شاذاً أن تقع في الحوادث على صورة الخاطبة فإذا هي وسيط في صفقة تجارية ، تزيف الحقائق ، وتغري المشتري بالسلعة ، والعامه عندنا يسمون الأجر الذي تأخذه الخاطبة « كرا إيدها » أو « تعبها » فيعرفون بأن لها حقاً في أن تنال الكراء على أداء دورها ، وأحياناً نسمع بأن خاطبة « تسمسر » نظير « سمسرة » وتماثل حادثة « كتب الكتاب » مع الزواج في أغانيها ، ومن ثم فسنطرحها جانباً لتكلم عن ليلة الحناء وليلة الدخلة والصباحية .

في ليلة الحناء نسمع في الأغاني معنى لا تتضمنه أغاني الخطبة وذلك هو السعى لقطع الصلة بين الزوج وأهله وهذا المعنى وإن كان يتردد هنا بغير أن يثير شعناً إلا أنه يجري بعد ذلك — كما سنرى — في أغاني الخصام بين الزوجة وأهل زوجها وإليك نص الأغنية التالية :

يا لحنة يا لحنة يا قطر الندى  
يا شباك حبيبي يا عيني جلاب الما  
يا خوفى لينتلك تدور عليك  
أحطك في شعري وأضفر عليك  
وأحطك في حاجبي وأتخطط عليك  
وأحطك في خدي وتحمرك عليك  
وأحطك في عيوني واتكحل عليك  
وأحطك بين بزازی واتأمط عليك  
وان جتنى أمك تدور عليك  
لأحلف بالأمانة ما جا عندنا

وفي ليلة الحناء ، كما في ليلة الدخلة ، تزف العروس ، وتمشي متبخثرة بين جمع من الغنيات يزقننها :

يا تمخطرى يا بيضة<sup>(١)</sup> يا وردة من جوا جنينة  
يا عود قرنفل يا عروسة والورد ضلل علينا  
خطرت علينا بالألماز والعقد لولى حرس البزاز  
والخد أحمر غماز زان الحواجب لتينا<sup>(٢)</sup>  
خطرت علينا بيدلها والورد الأحمر حرس وجنتها  
ما احلى ليلة حنتها صغيرة وكاملة المعنى  
يا تمخطرى وتعالى لها يا بت سيدنا وستنا  
يا بت شيخ العما والورد ضلل علينا  
يا تمخطرى لعريسك كل البلد دى على كيسك  
خطرت علينا بالبيى يا عود قرنفل بالفندى  
والورد ضلل علينا

\* \* \*

وفي ليلة الدخلة تؤدي أغاني نفوح برائحة جنسية نفاذة فتحدث الأغنية التالية عن عادة تجريد العريس للعروس من كامل ثيابها .

يا ليلة الدخلة يا سيدى خد السلام من إيدك ليدى  
يا ليلة الدخلة ولجاها<sup>(٣)</sup> ولجا البنات الكل مهاها  
وجال سمعوني حس لفاهها<sup>(٤)</sup> ومسكونى جلي<sup>(٥)</sup> بايدى  
يا ليلة الدخلة فى الحاصل<sup>(٦)</sup> جلبنى عريانه واصل<sup>(٧)</sup>

(١) الاثني (٢) ولقياء (٣) كيف يكون صوتها (٤) قاي (٥) الحزن  
(٦) واصل - تماما والمعنى - باليلة الدخلة التي حدثت في الحزن لقد خلع ثيابي وعرائي  
منها تماما .

يا لحم ضائي مفهش مفاصل<sup>(١)</sup> وأحلا من أكل الزبيبي

\* \* \*

وفي الصباحية تبادر النساء بإلقاء أغاني يصفن فيها ما حدث في ليلة الدخلة ويحتفن بدخول العريس والعروس الحمام.

هذه إحدى أغاني الصباحية تبدأ بتشبيه « نهدي » العروس اللذين تمرغا على الفراش - بالزمان ، وهذه صورة عادية في الأدب الشعبي ، ثم نمسكي لنا سهر العريس حتى الصباح لم يمس زوجته بعد « الدخلة » وإنما ظل يلا عينية من تقاطيع وجهها والتماع الحلق على نحرها وخدها .

على فرش للمعجباني<sup>(٢)</sup> إذ ألج<sup>(٣)</sup> الرمان

والشمس لسه طالعه يا لقندي<sup>(٤)</sup> نام

باللي على كرسي خدك<sup>(٥)</sup> تصلح الزعلان<sup>(٦)</sup>

الحى<sup>(٧)</sup> فى فرشه يت ما رجد<sup>(٨)</sup>

عينه لجصتها<sup>(٩)</sup> ولضى الحليج<sup>(١٠)</sup>

الحى فى فرشها بات ما نام

عينه لجصتها ولضى الزمام<sup>(١١)</sup>

وتهم الأغنية التالية بعادة تقديم « النقوط » للعريس عند ما يخرجان من الحمام

طالع من الحمام والحمامة<sup>(١٢)</sup>

لا الوردتين الحمر<sup>(١٣)</sup> زانو الجامة

(١) كان هذه الكلمات حرت على لسان الزوج (٢) (العابق) الجليل  
(٣) تدحرج (٤) كناية عن الزوج (٥) إشارة إلى أن وحنينه بارزتان شيئاً  
(٦) مع البيت يا من لصرى الشخص غاصب قلبه من وحنليك  
(٧) و (٨) هذا الإنسان أو المكان احمى سحر الليل فى فراشه لم يتم (٩)  
(١٠) أطلقت عينه بمصلاص شه ها وتلاؤ حلقها (١١) الزمام - لما الصدر فى أعلاه ،  
والقلادة أو الحرام (١٢) محور الكلمة الحمام (١٣) الوجتان الحمراءوان

طالع من الحمام ونا شفته  
وطاطيت على خد العريس وبسته  
وربطت له ميتين على محرمته (١)  
وجلّت له أنا يا عريس جشلاته (٢)  
طالع من الحمام وقاديت (٣)  
وطاطيت على خد العريس حبيته (٤)  
وكبشت له من الذهب وديته (٥)  
وجلّت له أنا يا عريس جشلاته



وما بلغت نظرنا في أغاني الزواج هو أنها تتخطى حدود العرف الأخلاقي ،  
فإذا ما رأينا تلك الأغاني المجموعة من قرى صعيدية يشتد فيها الحجاب ، وقد  
أغرقت في الاهتمام بالناحية الجنسية ومظاهر الاشتهااء الجنسي العارم ، فلا يكون  
ممة مجال لانكار الحقيقة الواقعة وهي أن الزواج في المفهوم الشعبي استغراق في  
اللاذة على الأقل في فترته الأولى .

فما بعد أغنية تؤدي في احتفالات الزواج ترسم لفظة العريس واشتهااه جسم  
عروسه ، فتقول أنه تسلق الجدار حين كانت تستحم استعداداً للدخلة ، وأنها رأتها  
فدعته إلى الصبر فما هي إلا ثلاثا ساعة وينال مشتهاه - والأغنية تبدأ بقشيه  
الفتاة بالخص الريان ، وسنجد في أغنية تالية أنها تشبه بالشمش «الطرى المبول»  
وهذا وذاك يؤكلان :

---

(١) فوطه (٢) مفاة (٣) رأيت. (٤) قبلته (٥) أعطيت .

ريان ريان يا جليب <sup>(١)</sup> الخس ريانى  
ونا رأيتها فى الطشت وسطانى  
لابسة شلاكى <sup>(٢)</sup> جديدة وطالعة تلالى <sup>(٣)</sup>  
وطالع على فوج <sup>(٤)</sup> طوحت لى بالحلج <sup>(٥)</sup> والطوج <sup>(٦)</sup>  
اصبر شوية يا عديم الزوج <sup>(٧)</sup>  
تلتين ساعة وتحمل سروالى  
ونص الأغنية الثانية وهى على منهاج الموال الرباعي :

مسيكى بالخير يامشمش طرى مبلول  
تمشى تهز الفلك تسبى بنات الحور <sup>(٨)</sup>  
وحياة من زين الرجة <sup>(٩)</sup> وشرعها  
أنا خاطرى فى وصالك مستحى ماجول <sup>(١٠)</sup>

\*\*\*

مسيكى بالخير يانداغ فى لبانك <sup>(١١)</sup>  
يا مشمش ألواح تتاكل بعيدانك  
واصبر عليا لما تطلع الجرة <sup>(١٢)</sup>  
وتنام أهلى وتنام جيرانك

وقد يؤدى الأغنية السابقة والموال التالى شبان فى حفل الزواج . .  
والوصل كما يظهره هذا الموال إنما هو التقاء جسمى المحبين .

(١) ياقلب (٢) ملابس (٣) تتألق (٤) فوق (٥) بالخلق (٦) القلادة  
(٧) الذوق . (٨) الجنيمات (٩) الرقة (١٠) أن أول  
(١١) دلالة على أنها غنجة (١٢) القمر



يا بت يم اليك والجمال يسلالى  
ون كان أبوك لللك ومحرش الوالى  
لأجيد أنا شمعى<sup>(١)</sup> وأحل سروالى  
والحبس حبس الرجال والجيد أهو جالى<sup>(٢)</sup>

\* \* \*

ثم تسجل المأثورات الأدبية ما يجرى فى العائلة بين الزوج وآل زوجته من ناحية أخرى أو العكس ، وتقيم لهذا الخصام التقليدى قواعد من الأمثال فثمة تحييد لأن تستخدم الزوج لسانها « يابتي خايقة عليكى م العيلة ، قالت لسانى معايا » والقاعدة أن « الحماة » أشد وطأة من كى النار فلا ينبغي أن تعاشر الزوجة .

« السكى بالنار ولا حماتى فى الدار » ومن ناحية أخرى فهناك أمثال تضع الحل لمعاكسات أم الزوجة « حمانك مناقرة قال طلق بنيتها » .  
وأما زوجة الأب فيسمها الأدب بالاعتداء والتغرض وتحريض الأب على أبنائه من زوجته الأخرى . فيكون المثل « قالوا ياجحا مراة أبوك تحبك قال يمكن إلتجننت » .

ونورد هنا ثلاث نماذج تصور لنا ذلك الخصام : الأول مقطع من أغنية تؤدى عند خروج العريس من الحمام فى « الصباحية » فترينا العروس وهى تتمنع وتتأبى وتشتراط شروطاً معينة كى تذهب إلى فراش الزوجية وأما ما هى تلك الشروط ، فتقول هى أن يخضع الزوج لها أباه وأمه واخوته وأن يقطع الصلة بينه وبين جيرانه .

---

(١) هذ التعبير معروف لدى العامة ومعناها الاستعداد للعملية الجنسية .

(٢) والقيد حاءنى .

رمى عليها الحزام ستي اطلعى نانا<sup>(١)</sup>  
والله ما طلع ولا لى فى الطلوع نية<sup>(٢)</sup>  
حاش<sup>(٣)</sup> أبوك يسايس الحصان رأختك مغنية<sup>(٤)</sup>  
وأخوك شيخ البلد يغسل لى أنا أدبه

وفى الأغنية التالية تتمتع العروس أو الزوجة وقد أغضبها الرجل وتساوم  
بنفس « القيمة » السابقة وهي أن تمنحه جسمها إذا استجاب لطلبها فإذا رفض  
ما تطلبه فلن تقربه ولن تنام إلى جواره أو تغطيه .  
الأغنية حوار غزل كما يجرى فى المحيط الشعبى فالرجل ينتحل المذر بأنه  
« بردان يريد ما أن تغطيه » وهذه معاينة معروفة .

بردان أنا يا جرنفله<sup>(٥)</sup> غطينى  
والله ما غطيك ولا جرب<sup>(٦)</sup> جارك  
حاش تبيع أمك وأبوك وأخوالك  
وتكسر السلم على جيرانك  
ونا البس الكشمير واجف<sup>(٧)</sup> جدامك<sup>(٨)</sup>

\* \* \*

بردان أنا يا جرنفله غطينى

---

(١) كلمة تدليل (٢) لسب رغبة (٣) إلا إذا كانت (٤) معنى البيت إلا إذا ساس  
أبوك حصان وفنت لى أختك .

(٥) ياقرفة (٦) لا أقرب (٧) اتف (٨) قدامك  
( م ١٦ - الأدب الشعبى )

والله ما غطيك ولا جرب يملك  
حاش تبيع خالك وترهن عمك  
وتكسر السلم على رأس أمك  
ونا ألبس الكشمير واجف جدامك

\*\*\*

وقد ينسب الشجار بين الزوجة والحماة فتغنى الأولى أغاني تفيظ بها الأخرى  
فتقول - وكأنها تحدث زوجها - الحجرات الواسعة لنا وظهر القرن لأملك .  
القرن لأملك والرواجات<sup>(١)</sup> ليا ما تجوم بنا نجعد على الفراشي<sup>(٢)</sup>  
وتتقدم بلحم الكباشي<sup>(٣)</sup> وان جات<sup>(٤)</sup> أمك نديها المعاشي<sup>(٥)</sup>  
ون نجنجت<sup>(٦)</sup> يدك والعصية<sup>(٧)</sup>

\*\*\*

القرن لأملك والرواجات ليا ما تجوم بنا نجعد ع الفراشي  
وتتغدى بلحم الفراخي ون جات أمك نديها المعاشي  
ون نجنجت يدك والعصية

\*\*\*

جاء لي توب يالالى<sup>(٨)</sup>  
وأمة بتدلى<sup>(٩)</sup> يالالى

---

(١) الحجرات (٢) الفراشي (٣) جمع كبش (٤) وإذا أنت (٥) أمعاء الخروف  
(٦) وإذا سقطت (٧) يدك والعصى - أي اضربها (٨) صوت يضاف إلى اللوشحات عادة  
(٩) مطة من حل

جاء لي شنيكته<sup>(١)</sup>

وأمة ع الحيطه<sup>(٢)</sup>

جاء لي لمونه

وأمة مجنونه

جاء لي تفاحة

وأمة فلاحه

وتسجل مآثورات الزواج الأدبية الحدود الخاصة بالزواج فتجعله وحدانياً من ناحية المرأة فليس يجوز للزوجة أن تكون على علاقة برجل آخر غير زوجها ولا يسوغ للأخت أن تقبل الزواج من زوج أختها مادامت على قيد الحياة ولا يجوز لأبنة العم أن تكون « ضرة » لأبنة عمها ، وذلك هو العرف السائغ .

يبد أن الواقع يحافى هذا العرف المرة بعد المرة ، فتسمع عن صلة محرمة عرفاً بين الزوج وأخت أو أم زوجته ، ونسمع عنه وقد بنى بأبنة عم زوجته ، ويأتى المثل فيجبذ التعدد الخارج على العرف « يخذى بمحتك من إيد أختك » .

وعلى أية حال فالتعدد غير سائغ يصف المثل حال الأبناء بالحيرة وتضنى عليهم الحواديت سمات اليتامى حين يضيعيون بين أمهم وأبيهم المتزوج من امرأة أخرى « الأب عاشق والأم غيراته وبتهم في الدار حيرانه » .

ونجد في الأغاني ما يتعلق بالعشق بين زوجة ورجل غريب ومن أمثالها  
الأغنية التالية :

---

(١) جاكنته (٢) جالسة كمادة الفلاحات على الحائط .

خريبي خريبي<sup>(١)</sup> ون دخل جوزك<sup>(٢)</sup> لقيني

طلقيه يا ختي وخذيني

حط يده في خراسي<sup>(٣)</sup> شيل كدا بلا رخاصي<sup>(٤)</sup>

لا يشفوك أهلى وناسى بضربوك ضرب الرصاصى

يا جميل تصعب عليا

حط يدي بين نهودى شيل كدا يا ابن اليهودى<sup>(٥)</sup>

لا يشفوك أهلى وجدودى بضربوك تصعب عليا

يا جميل تصعب عليا

خريبي من عام أول<sup>(٦)</sup> دا البلح صفر ولون<sup>(٧)</sup>

ون دخل جوزك وطول طلقيه يا ختي وخذيني

طلقيه يا ختي وخذيني

\* \* \*

وأنت تحس في هذه الأغنية الصعيدية رقة وصنعة فائقة لا تجد لها عادة في أغاني الأفراح والزواج التي تعتبر أقل فنون الشعر الشعبي حظاً من التجويد .

والأدب الشعبي ينكر قيام العلاقة الشاذة كتلك التي توجد بين الرجال والنساء المحرمات عليهم ومن ثم ففي قصة « جليدة » تغرى عجوز شريرة الأب بالزواج من ابنته وتسعى لإتمام هذا الزواج الخارج على العرف ولكن منشئ القصة لا يشاء إتمامه ، ويختم قصته خاتمة مقبولة أخلاقياً ، فيتزوج جليدة أمير

---

(١) لستى سراً أو غنى التضخيم (٢) معى الشطرة - وحتى إذا جاء زوجك ففضلي  
عليه (٣) نهدي (٤) لا تأتي الأفعال الرخيصة (٥) هذا نوع من الشم الذي قد يتبادل  
تعبيراً عن الأنفة والتدليل (٦) غنى لى عن أيامنا منذ ما قبل العام الماضى (٧) بدأ ينصح



فارس ، وتنتهى القصة بحرق المعجوز رمز الشر .

ومؤدى ذلك أن الأدب الشعبى يؤكد وحدانية الأسرة تأكيذاً ، وإذا لقينا فيه فنونا تخرج على العرف العام فتلك نماذج شاذة .

\*\*\*

والآن لننظر إلى عادات الزواج كما يصورها الأدب الشعبى ، فأول قصة منها عادة تبادل الهدايا ، ونحن نلاحظ أنها واحدة من ثنتين فإما أن تكون شيئاً يلبس أو شيئاً يؤكل ، وليس من المألوف تبادل هدايا غير ذات منفعة مباشرة فى الحياة الجارية .

ولقد عني دارسو التراث الشعبى بهذه العادة ومنهم أرنولد فان جنب الذى أشرنا إليه ، وقالوا إن تبادل تلك الهدايا يرجى منه التفاؤل ، وكذلك يقصد به أن يكون معاونة مادية ملموسة ، والأدب الشعبى لا يترك قصة زواج بغير أن يفصل لنا أنواع تلك الهدايا ، وتحفل بعض منظومات الأفراح بها وتجعلها موضوع مباهاة ونفر .

والقصة الثانية هى عادة « التبرك » بالعريسين ، ونعنى بها التماس الخير بواسطة أخذ شيءٍ منهما أو لمس موضع من جسميهما وخاصة فى ليلة الدخلة فالشائع أن الفتيات فى سن الزواج وكذلك الفتيان يبادرون إلى اقتناء بعض الهدايا التى توزع فى الأفراح ، ويستبقون إلى أخذ شيءٍ يخص أحد « العريسين » وفى ليلة الدخلة « تقرص » الفتيات العروس فى مواضع دقيقة من جسمها ، كالقندين والصدر ، وهذه يرجون بها أن يكتسبن خيراً ، فيصرن مريضاً إلى نفس مصيرها : الزواج .

ولا يبعد عن هذا المدار أخذ شيءٍ فيه عرق العريس أو العروس لكى يعمل

به سحر الربط أو أى نوع آخر من السحر الضار فذلك الظن هو الوجه الآخر  
للفكرة السابقة .

والقصص تحدثنا عن « عازل » لم ينل مبتغاة من فتاة فوكل إلى عجوز أن  
تأتيه بـ « أطر » أى أثر لها ، وحين يتلقاه يجرى عليه مراسم السحر الضار بغية  
التفريق بينها وزوجها .

ومن هنا نلمس القسمة الثالثة وهى مجموعة الأفعال المتناثرة أى الجزئيات ذات  
الأصل الأسطورى - وأولها عادة حمل العروس أو دخولها بيت زوجها وقد  
تناولناها بالشرح . ثم عادة حرق البخور ونثر الملح وتعليق خمسة وخمسة «  
أو « خرزة زرقاء » بين حلى الزوجة ، لرد العين وطرد الشر .

وتأتى بعد ذلك عادتان إحداهما الخاصة بفض البيكارة على ملا من النساء .  
وجمع « النقوط » « على شرف » العروس وكثيراً ما يحمل أشقاؤها « الحرمه »  
الملطخة بالدم على أطراف عصيهم أو بنادقهم ، ويدورون هم وأبناء عصبوتهم  
في دروب القرية يعلنون أنها بكر شريفة ، وذلك بأغان يرافقها الرقص والتصفيق  
وإطلاق البنادق ، وأما العادة الثانية فتعيش فحسب بين البدو المقيمين على أطراف  
الوادي وهى عادة « خطف » العروس التى تذكرنا بتلك الفترة التى كان الزواج  
يتم فيها بالسبي أو الاستعباد والتى يظن باشوفن أنها سادت مرحلة الزواج من  
خارج العشيرة .

ومما يلفت النظر أن الذين يمارسون الزواج البدوى على النحو السابق -  
خطف العروس - لا يأخذون بعادة « كشف الوش » التى يأخذ بها المجتمع الفلاحى  
- وعندنا أن الزوجين يمثلان مرحلتين مختلفين من مراحل الأسرة - الأول  
شديد الصلة ببدء العبودية والثانى وثيقها بالعادات الاقطاعية وإذا كان العامة  
لا يفسرون عادة « كشف الوش » التى لا تخرج فى الواقع عن تقديم ثمن خاص

للعلمية الجنسية الأولى فإننا نستطيع أن نحس فيها خيطاً يرتبط بفكرة بيع العروس وشرائها ، أى المساومة على قوتها الأثوية ، وعلى أية حال فمقدار ما يدفعه العريس ليكشف « وش » عروسه مرهون بالمساومة بينه وبينها ، وكلما نالت منه مبلغاً أكبر من المال كلما أدخل ذلك السرور على قلب أهلها .

وهذه العادة فيما نظن مرتبطة بالفكرة الأساسية في الزواج ألا وهي الإخصاب فالعذراء في المفهوم الشعبي أقدر عليه من الثيب ، ولذلك يقتصر الاحتفاء بزواج الأولى دون الثانية ، والإخصاب هنا مؤداه إنجاب الأطفال لأب معين ومحدد ، ومن ثم يعلن ذلك الإعلان الصارخ عن أنها عذراء ، أى أنه لم يسبق لها أن عرفت رجلاً من قبل . مما قد يحمل على الاعتقاد بسلامة وشرعية البتوة لأطفالها منه .

ومثل هذا الزواج الذى يتم حسب العرف العام ، وتتوافر له شروطه ، تكون خاتمة التقليدية في الحوادث « وعاشوا في تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات » أى عاشوا في استقرار ووفرة وأنجبوا ذرية كثيرة ، فهذا الزواج إذا يشير بالخير سواء في حياة العائلة التى يكثر « نباتها » أو من حيث عدد الذرية من بنين وبنات .

### الميلاد والطفولة

لا يقر الأدب الشعبي - شأن العرف العام - العقم أو تحديد النسل ، وإنما يعنى الزواج ، الإنجاب وكثرة الذرية ، وهذا جميعاً وثيق الصلة بالعصوبة من حيث الظاهر ، ولكنه في - الواقع - من مقتضيات الحياة الأسرية الزراعية ، حيث قد أصبح الرجل في حاجة إلى أيد عاملة وخلف يرثه ، والأم في حاجة إلى بنات يسعقنها وتجد فيهن سلواها . وحيث لم توجد الضرورة لاعتبار تكاليف

الحياة ومجابهة مسئوليات الغد على النحو الذى تلقاه فى المجتمع الصناعى ، حين تتضح حقائق الحياة وأخطارها وضوحاً يزيد القلق فى النفس وعدم الاطمئنان إلى الغد الذى قد يحمل معه بظالة أو ظروفاً ضاغطة بائسة، ومن ثم فتجديد النسل اتجاه فى الحضارة الآلية شديدة الأزمات ، وأمر مستنكر فى الحضارة الزراعية ..

والقصص المأثرة حول الزواج ، تعنى بمسألة كثرة الذرية ولا تجد واحدة منها تحبذ قلة الأبناء ، والأمثال تنصح بالانستكثر أولادنا على الموت ولا أرزاقنا على المصائب .

وأظهر فروع الأدب دلالة على حادثة الميلاد هى أغانيه ، وما يتبعه من نهنيات وأغاني اللعب وأغاني الطفولة . وسنتناول فيما بعد حوادث « السبوع » و « قص شعر البطن » و « الختان » ثم نعرض للأغاني المصاحبة للطفل فيما بين ذلك .

### السبوع

تشابه عادات الميلاد والوفاة فى مناسبات « السبوع » و « الأربعين » وخاصة الثانية .

وإذا كان الاختفاء بالأربعين فى حادث الميلاد يرتبط باستعادة الوالدة صحتها ، فإننا لم نجد فيما قرأنا وسمعنا سبباً ظاهراً للتشابه بين « أربعين » الولادة وأربعين « الوفاة » إلا أن يكون هناك ثمة علاقة قديمة اعتقادية عن بدء الحياة الدنيا فى الأولى وبدء الحياة الثانية فى الأخرى .

فى يوم « السبوع » تلفتينا عادة غربة الطفل فى غربال به قمح و « مكسرات » وأغلب الظن أن تلك عادة مترسبة من حيث كان الأزواج بين إخصاب الزرع

والإنسان شيئاً واحداً ، وإن كان الظن الشائع هو إكساب الطفل « بركة »  
« النعمة » التي يرون أنها عطية من لدن الخالق .

وأثناء الغربة تدق القابلة هاوياً وتلقى بمنظومة معروفة تنصح فيها الطفل  
بأن يطيع أمه وأباه ، - وإذا كانا مختصمين - جعلت النصح له أن يطيع أمه دون  
أبيه - ، وتلقى إليه بعدد من الإرشادات عن مقاومة الذين يكرهونه وعن  
استهداف الخير في حياته المقبلة .

وأثناء « زفة السبوع » تغنى القابلة ووراها الأطفال يحملون الشمع بعد  
إشعاله فتقول :

ياملح دارنا كتر عيالنا

ياملح دارنا كتر صغارنا

ويعنى الأطفال :

١ - رجالاتو برجالاتو (١)

٢ - حلقة ذهب في وداناتو (٢)

٣ - يا ربنا يا ربنا

٤ - يكبر ويبقى قدنا

وفي هذه المناسبة يطهى الـ « رز بلبن » وتوزع « المكسرات » وتقدم  
بعض هذه الأشياء للقابلة .

---

(١) لم تقع على معنى هذه الكلمة ولماها قد استخدمت كما تستخدم الألفاظ المبهمة في أغاني  
المعتقدات (٢) آذانه .



وأما احتفال الأربعين فدون هذا ، وغالباً ما يقتصر على الأم ، التي قد يصاحب استحمامها لأول مرة بعد « الولادة » شيء من الأغاني خاصة إذا كانت « بكراً » أى إذا كان المولود أول أطفالها .

### قص شعر البطن

ترتبط أغاني قص شعر البطن بأغاني زيارة الأضرحة فالعادة أن يقص شعر الطفل في ضريح ولى وعندئذ تقدم النذور وتوزع الأطعمة .

فما يلى إحدى هذه الأغاني ونجد فيها سبب الاحتفاء بقص شعر البطن ، وذلك أنه بادرة الرجولة :

الشيخ <sup>(١)</sup> شيع وجال هاتو البداية <sup>(٢)</sup>

يزين ويعيش فى حماية

الشيخ شيع وجال هاتو ولدنا

يزين ويعيش فى جبلنا <sup>(٣)</sup>

رايحه رايحه تزين ولدها

تفتح البوابة <sup>(٤)</sup> بسن حلجها <sup>(٥)</sup>

رايحه رايحه تزين الأمانة <sup>(٦)</sup>

تفتح البوابة بسن السوارة

رايحه رايحه تزين جرينه <sup>(٧)</sup>

تفتح البوابة بسن الحجلة <sup>(٨)</sup>

---

(١) الولي (٢) الابن البكر (٣) ناحيتنا (٤) باب الضريح (٥) حلجها

(٦) الأمراء (٧) جرينه — قرينه — تصغير قرن وهى خصلة الشعر تترك على جانب

من الرأس (٨) الحخال

رايحہ رايحہ تزين آيسرى  
تفتح البوابة بسن الجيسرى  
زينه يامزين على الحلف <sup>(١)</sup> الأخضر  
عمه يامعم <sup>(٢)</sup> عمامة عسكر  
زينه يامزين على الحلف ناشف  
عمه يامعم عمامة كاشف <sup>(٣)</sup>

\*\*\*

## الختان

يسرى الختان على الذكور والإناث فيعاوز العرف الدينى الرسمى، «وختان  
اللبت» عادة فى بعض المجتمعات المتأخرة تشتد إجراءاتها اضطراباً مع تأخر تلك  
المجتمعات فهي فى ريف مصر أقل عنفاً منها فى شمال السودان .

والأدب الشعبى يحتفى بختان البنين دون البنات ، ويحتفى به أشد احتفاء  
فهو تجربة للزواج ، له « حنه » و « زفه » وتجمع فيه « النقوط » و « تقبادل  
المدايا » وأحياناً يقع ضمن حفل زواج لأخ أكبر أو قريب .

وأغاني الختان تصف « الصبي » بأنه « عريس » ونظراً لأهمية هذا الحادث  
فيمكن نورد نماذج مختلفة من أغانيه .

---

(١) الخلاء (٢) يا أيها الولي للعم .

(٣) الكاشف — الملوك — الحاكم لمنطقة صغيرة أو مدينة .

الأغنية التالية تتحدث عن كسوة الصبي وتتم بالاهابة بالأولياء أن يحفظوه

من العين :

يا من بابہ عالی ورواجہ هاوی<sup>(١)</sup>  
والعتبة جُرُفل<sup>(٢)</sup> وبنخوره جاوی  
رحت للتاجر ولجانی<sup>(٣)</sup> خفة  
جایی شواهی من أحسن لفة  
حاسبتك<sup>(٤)</sup> بالله وسیدی الإمام  
إلبس یا مطاهر وانزل الزفة

وهذه أغنية تؤدي وقد أوشك « المزين » على ختان الصبي .

طاهره یا مزين تحت السجيفة<sup>(٥)</sup>  
وجطع<sup>(٦)</sup> یا مزين جطعة لطيفة  
بشويش عليه یا مزين دا ولدی نحيقة<sup>(٧)</sup>

وأخرى

یا مزينه نازل من البغدادی<sup>(٨)</sup>

---

(١) إشارة إلى النبي (٢) قرافل (٣) ولقيى مرحبا (٤) رقونك بإسم الله  
وسیدی الامام (٥) السقيفة تصغير سقف (٦) قطع (٧) تحيف واستخدمت  
الكلمة المؤنثة للتدليل . (٨) الظلة .

موسه ذهب والسن عاجي<sup>(١)</sup>  
وابوه يحول هاتو الطرايشي لبسوه  
وامه تجول توّي<sup>(٢)</sup> بلغت مرادي

والأغنية التالية تؤدي تكرّماً لأم « المظاهر » .

يا أم المظاهر<sup>(٣)</sup> يّم طوج<sup>(٤)</sup> طواحي<sup>(٥)</sup>  
واشترى<sup>(٦)</sup> لولك جارية من الواحي<sup>(٧)</sup>  
تخدم عليه لما تطيب لجراحي<sup>(٨)</sup>

\*\*\*

يّم المظاهر طوج مبرومي<sup>(٩)</sup>  
واشترى لولك جارية م الرومي<sup>(١٠)</sup>  
تخدم عليه لما يدور ويجومي<sup>(١١)</sup>

ولحظة أن يّم الختان تؤدي أمثال هذه الأغنية :

يا فرحتي دخل المزين عندنا  
ما تفرشي له فراشات هنا  
الأسطى جطع<sup>(١٢)</sup>  
ما تحضري له المحرمة

وأحياناً ما تقوم « القابلة » بدور ثانوي في عملية الختان فتتولى تمهيب

---

(١) عاج (٢) الآن (٣) يا أم (٤) قلادة (٥) تتطوح  
(٦) اشترى (٧) الواحات (٨) الجراح (٩) مبروم (١٠) يفضاه  
(١١) إلى أن يبرأ (١٢) قطع ( ختبه ) .

يد الصبي بالخفاء ، ولهذا تؤدي الأغنية التالية التي تتكلم عن « النقوط » ولاحظ  
أن القابلة تجمع « النقوط » في الختان والزواج على السواء .

يا دايته إيده اليمين حنيها  
وإيده الشمال في المحرمة لقيها  
وإيده اليمين لما يحى عمه  
ويدي النقوط والمزينة يرضيها  
يا فرحة قلبه لما تاجي <sup>(١)</sup> خالته  
تخط النقوط والعالة تراضيها

وأجر الحلاق ، ليس محمداً وإنما خاضع للمساومة على الأقل من جانبه .

دخل المزين بعدته الذهبية  
حلف المزين ما ناخذ إلا ميه <sup>(٢)</sup>

\*\*\*

وتصاحب الأغاني الطفل من يوم ميلاده ، فإذا ما استحم غنت له أمه  
مشيرة فحسب إلى الأحبة ، التي تلبسها إياه .

جلمنك حرز <sup>(٣)</sup> ولبستك حرز  
حرز الحسن والحسين  
ما تنويك عين <sup>(٤)</sup>

وفي « الفطام » تغني له فتمنيه بالحمص واللوز والكعك :

---

(١) نأى (٢) مائة جنب (٣) الحجاب أو التهمة  
(٤) حتى لا يصيبك عن حاسده .



يا بابا تعالى بجيوبك ملانه  
حمص ولوز وكعك الفطامة  
يا بابا تعالى بجيوبك ملانه  
بندق<sup>(١)</sup> وفسديج<sup>(٢)</sup> ولبان السلامه  
وتفتن منشئات هذه الأغاني في إغراء الطفل بأشهى ما يتصورنه من  
طعام عليه يعدل عن لبن أمه .

حنكك حنك التانا<sup>(٣)</sup>  
بدّه رجاجة<sup>(٤)</sup> ونا ابطط له  
حنكك حنك الوزه  
بدّه لوزه ونا اكسر له  
حنكك حنك السمان  
بدّه رمان ونا افرط<sup>(٥)</sup> له  
حنكك حنك الدّحة  
بدّه فرخة ونا أدبج له

وما من حادث أو فراغ في حياة الطفل إلا وتملأه أمه بالأغاني والحواديت  
والمناجاة بالمنظومات ، تنيمه على أغنيات ، وتفرحه بأخرى وتشجعه على محاكاة  
الكبار بأغان ثالثة ، وتعلمه الكلام بمنظومات بسيطة ذات جرس قوى .

هي تنيمه على هزات رتيبة ونغم يصاحب تلك الهزات .

---

(٣) الصغير يتعلم المشي

(٢) فستق .

(١) بندق

(٥) انثر حب الرمان .

(٤) رفاقة

س خذ البزّه واسكت خذ البزّه ونام  
... أمك السيدة وأبوك الإمام  
جذك سعد باشا طالب الاستقلال<sup>(١)</sup>

وتغنى له وتقول أيضاً :

يـ ياربى ينام يارب ينام  
... وأنا أجيب له جوزين حمام  
ياكل ويجول كــان  
ما تخافشى ياحمام  
بضحك عليه لما ينام

وهى تداعبه وتضحك فترفعه فى الهواء وتصفق له وتدعوه إلى محاكاتها  
فتقول وسط هذه الحركات :

... الى يسقف أبوه يكسيه  
س توب حرير يتشخلع<sup>(٢)</sup> فيه

وتستقبل الأم ابنها عائداً من الكتاب بأغان كلها تهويل ، فتصوره لأول  
يومه أنه استطاع القراءة فى الورق ، ومن ثم تطلب إلى أحد الشيوخ أن يكتب  
له حجاباً يقيه شر العين :

---

(١) يرى ما فريس أن هذا البيت قد أصيب أخيراً إلى اليقين السابقين القديعين .

(٢) يتبختر .

وفي الأغنية التالية تربط الأم ذهاب طفلها إلى الكتاب وتقلده الوظيفة فكانها شيء واحد :

یا عیہ ————— فی  
 شفتو جای کدا  
 وشوشتو تمبطر (۱۱) ندا (۱۲)  
 یا نینته سوی الفسدا  
 دا کان فی الکتاب و جا  
 شفتو جای یزوف (۱۳)

(١) يَسْفَر (٢) مَا أَحْلَاه (٣) يَعُود (٤) هَلْ تَعْرِف  
(٥) الْوَرَق (٦) (لِأُطْلِق) — لِأُبْعِث (٧) الْفَقِيه (٨) أَيْنَ (٩) يَتَعَلَّمُ الْقِرَاءَةَ  
(١٠) أَيْنَ هُوَ (١١) قَلَمُهُ (١٢) تَقَطَّرَ (١٣) يَهْزِمُ

وراخى العباية <sup>(١)</sup> ع الكتوف

يانينته سوى الغدا

كان فى الديوان وجا

نحن نفهم من آثار الفراعنة ، أنهم كانوا يستقبلون ميلاد الولد بالزغاريد ،  
والتهليل ، ولا يابهون الأثى ، فلا غرابة أن ظلت تلك العادة حتى يومنا ،  
ونجد فى أغانى الطفولة ، وخاصة فى النهبات حصيلة التمييز بين الذكر والأثى ،  
فالعالب عليها تفضيل الولد وإن كنا نجد أغانى تعكس رأى المصطلح عليه ،  
فتضع الفتاة موضع التفضيل ، بيد أن هذه القلة من الأغانى لا تعبر عن الفكرة  
السائدة ، وأغلب الظن أنها أوجدت للتأسية أو الإغظة أو توكيد الشيء  
بتقيضه .

فالأم تفاخر بأنها لحظة أن أخبروها بإنجابها ذكراً « إنشد » ظهرها ، أى  
قويت مكانتها ، وإنهم أكرموها ذلك الإكرام الدال على الرضا والاعتراف  
لها بحقها فى أن تكرم .

لما جالوا دا ولد إنشد ضهرى وأنسند

وجابو الى البيض بجشره جلت عايم فى الزبد <sup>(٢)</sup>

لما جالوا دا غلام انشد ضهرى واستعجام <sup>(٣)</sup>

وجابو الى البيض بجشره <sup>(٤)</sup> جلت عايم فى الدهان

وتنيم أم الأثى ابتها على نهبات تذكر فيها هول اللحظة التى قيل لها إنها  
ولدت بنتا .

---

(١) العباية (٢) الأدام (٣) استقام (٤) يقشره

لما جالو دى بنت كانت لحظة زى الزفت  
والمصيدة<sup>(١)</sup> بجت<sup>(٢)</sup> فرت<sup>(٣)</sup> والبلح بجى<sup>(٤)</sup> عجارب<sup>(٥)</sup>

عمال بلدغ فى الشوارب

لما جالوا دى بنية إنهد ركن البيت عليه  
وجابو لى البيض بمشره وبدال السمن ميه

وكثيرا ما يهدى الزوج هدية نفيسة «للقابلة» ، حين يولد له ولد وأما التى  
تبشره بالقناة فتستاهل ثلاثين ضربة بجريدة نخل :

تستاهل جابله <sup>(٦)</sup>	الولد	بندجى <sup>(٧)</sup>	تدجه	حلج
تستاهل أم	الغلام	بندجى	تدجه	زمام
تستاهل يا	جابله	ثلاثين	جريدة	دابلة
يامبشرة	بالبنية	والعوازل		واجقة

\* \* \*

والأم تدعى أن ولادتها ابنها كانت يسيرة ، فلم يؤلمها ظهرها ، ولا انقبض  
قلبها .

وليدي الى ولدته فى طريق<sup>(٨)</sup> السوج<sup>(٩)</sup> جيته  
ياظهرى<sup>(١٠)</sup> ما وجعنى يا جليبي ما شكيت به

ثم انظر إلى هذه الأم كيف تزهر وتبالغ ، فصوت (الولد) ملأ البلد ؛ وأهل

---

(١) الثريد (٢) صارت (٣) متحلة باردة.. (٤) أصبح (٥) عجارب .  
(٦) (الدابة) القابلة (٧) جنيه ذهب (٨) تصوغه (٩) حلق (١٠) طريق



البحيرة صاروا عبيداً ، ومن أجله أغار الترك على العرب ، وتدعى بأنها رأته  
يوم الإثنين تسير ومن خلفه عبيداً والفرسان يحيطون به لا عمل لهم إلا أن  
يحملوا له « القصيرة » وتسرى عنه إذ يبكي فتسأله منذا ضربه ومن أهانه ؟  
ومن الذى قال أن « السمر » أعمامه وأخواله ؟ إن الزنج عبيده وعبيد أبيه وأما  
أعمامه وأخواله فكرام :

يا ولد يا ولد حاك طالع فى البلد  
والبحيرة عبيدك والغز<sup>(١)</sup> جامت<sup>(٢)</sup> ع العرب  
وناريت<sup>(٣)</sup> يوم لتنين<sup>(٤)</sup> لابس البدله ووراه عبيدين

\*\*\*

وناريت<sup>(٥)</sup> فى سوج الحد لابس البدله ووراه العبد  
يارب توهب لى السعد ويروح سليم لامه  
يامين نضره يامين آراه<sup>(٦)</sup> جسرية والعبد وراه  
والعسكر سوارية يشيلو له الجصرية<sup>(٧)</sup>  
مين ضربه ومين هانه ومين عمل لسمر خاله<sup>(٨)</sup>  
والسمر عبيد أبوه والجدين<sup>(٩)</sup> أخواله  
مين ضربه ومين هانه ومين عمل لسمر<sup>(١٠)</sup> عمه  
والسمر عبيد أبوه والجدين<sup>(١١)</sup> أعمامه

---

(١) السوق (٢) يظهري (٣) الترك (٤) هجمت (٥) رأيت (٦) الإثنين  
(٧) سوق (٨) يامن رآه (٩) (القصيرة) (١٠) الأسمر (١١) كرم الناس .

وأما الفناة فغاية ما تفاخر به أمها أنها ستساعدنا في شئون البيت ، فتحل محلها في كنسه ورشه وجلب « الماء » :

لما جالو دى بنية جلت يا ليلة هنية  
نكنس لى وتفرش لى وتملأ لى البيت ميه  
لما جالوا دا غلام جلت يا ليلة ضلام  
أكبره وسمنه <sup>(١)</sup> وياخدوه مفي التسوان

ولكن أمثال النهمة السابقة قليل لا يخفى شدة اللوعة والندم اللذين يأكلان قلب الأم مما قد يدفعها إلى كيل الشتائم للطفلة وليس أقلها أن تصفها بأنها « فشخة » .

يا بنية يا بنون بات الدست على الكانون  
وأملك ما شربت مغلى <sup>(٢)</sup> وأبوكى بات مغبون  
يوم ما جيتى يافشخة <sup>(٣)</sup> بات عشاكى فى الجصعة <sup>(٤)</sup>  
وأبوكى يت مغبون ما صلى ولا ركعة

### البكائيات الجنائزية

### الأدب والوفاة

يخص الأدب الشعبي ( الوفاة ) بمكان عله أن يفوق ما يفرد للزواج والميلاد ، وتبلغ البكائيات الجنائزية درجة من التجويد والصنعة الشعرية ومن ابتداع المعنى وطرافته ما ليست تبلغه أغاني المناسبات العائلية السارة .

---

(١) ( وأسمته ) (٢) وأملك لم تعط شرايا ساخا (٣) ياخرقاء (٤) ( القصعة )

وهنا أيضاً يسائر أدب الدفن والجنائز العادات المختلفة القوية التي يصطلح العرف على الحفاظ عليها وتأكيدها .

وقد رأينا أن نضمن هذا القسم من البحث بكائيات المرض والعمل ؛ لسببين أولهما أن المرأة تنشد البكائيات في غالب وقتها ، حين ترتب البيت أو تخلو لنفسها أو تتأسى عن بؤس حياتها كأنها تبكى بغير مناسبة مادية مباشرة والسبب الثانى أن المرض في المفهوم الشعبي مرتبط بالموت موضوعاً فتتشابه البكائيات نسيجاً وإلقاءً وعمقاً .

ولنبداً بكائيات الجنائز ، فلم بفكرة الموت لدى العامة وبعادات الدفن والجنائز والزيارة وبعنصر الملاءمة بين الأثر الجنائزى المؤدى والمناسبة العرفية .

## فكرة الموت

لأنجد في البكائيات تسليماً أصيلاً بالفكرة الرسمية عن الموت ، وغاية ما نلقاه تعبيرات نادرة عن أن الموت « حق » ولكن ما هو ؟ وما هو العالم الآخر الذى يتبع الحياة الدنيا ؟ وماذا عن الحساب فى القبر ؟ ثم ماذا عن النشور والقيامة ؟ تلك وغيرها من المسائل التى عنيت بها الأديان لأنجد لها رداً شافياً فى المعتقد الشعبى التقليدى كما هو مصور فى أدب العامة .

وعندنا أن السبب فى ندرة النظر المطلق فى الأدب الشعبى ، هو أن العامة لا يطيقون التجريد ، وإنما يريدون أن يلمسوا ما يتوهمون فإذا لم يستطيعوا ذلك بأنفسهم ، نسبوا إلى غيرهم بأنهم لمسوه كما أسلفنا القول .

البكائيات تصف الموت بأنه « طرد » لبعيد و« نقي » ولا تزيد على ذلك شيئاً إنه طرد إلى مجهول لا يجدون ضرورة لطرقه على أسس مجردة - إنه وقوع بين مخالب الطير الجارح والوحش الكاسر والظلام المطلق ، وبهذا لا تفترق فى

كثير عما تراه المجتمعات البدائية في نهاية الحياة البشرية . . . تجمع الأديان السماوية على أن الله يقبض إليه الإنسان حين تأتي اللحظة المقدرة ، فلا هو يؤخر عن ميقاته ولا هو يقدم وأن قبض الروح يتم على يد ملك كريم لا فرار منه ، فإذا مالتى الإنسان نحوه رد إلى عالم الغيب الذى يحيط بكل ما يعمل الإنسان فينبئه بما كان يأتى فى حياته الدنيا . وفيما بعد آيات قرآنية تحدد موقف الإسلام من هذه المسألة :

« وما كان لنفس أن تموت إلا بإذن الله كتاباً مؤجلاً ، (الآية) <sup>(١)</sup> » و« قل يتوفاكم ملك الموت الذى وكل بكم ثم إلى ربكم ترجعون » (الآية) <sup>(٢)</sup> .

و « قل إن الموت الذى تفرون منه فإنه ملاقيكم ثم تردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون » (الآية) <sup>(٣)</sup> فالخطوط العامة لفكرة الموت فى الأديان هى أنه نهاية مقدرة تقديراً ، والروح والجسد شيان مختلفان ، تصعد الروح إلى بارئها ولا يدري عنها شيئاً لأنها من أمر الله . ويحاسب الميت حساباً دقيقاً وتوزن أعماله بميزان الحق الذى يعرف كل ما صدر عن الميت، فإن كان قد عمل صالحاً فقد ضمن حياة وارفة سرمدية ، وإن كان قد أساء فعليه وزر خطاياها .

وأما الأدب الشعبى فيقول لنا أن الموت نهاية غامضة لحياة أرضية هى خير من ذلك المجهول . ثم يسقط جملة كل ما يتصل بالحياة الأخرى ، فلا تجد بكائية واحدة تذكر شيئاً عن الحساب فى القبر أو النشور .

هو نهاية غامضة وهو شر فى معتقد العامة ، ومن ثم يصورون الموت بصورة الظلم والعدوان والافتراس ، وتفوح كافة البكائيات بالروح الوثنية المعارضة جملة

---

(١) سورة آل عمران . (٢) سورة السجدة . (٣) سورة الجمعة

وتفصيلاً لوجه نظر الأديان السماوية .

فما بعد بكائية تشبه الموت بالطائر الجارح يخطف الميت و « يعزم عليه رفاقه » وما من ريب في أن نسبة الاقتراس إلى ملاك الموت ، والقول بأنه ينتاشه مع رفاقه ، أثران من المعتقد الشعبي الأول عن الموت حيث كان ظن الإنسان أن الطير الجارح والوحش السكاسر والطبيعة الطاغية هي التي تحتم حياة الإنسان . ثم أليس القول بأن والد الميت كان باستطاعته رد ذلك الطائر الجارح معارضة أخرى لوجه الدين الرسمي .  
تقول البكاية :

يا مَهْ خطفني حابك <sup>(١)</sup> شماراته <sup>(٢)</sup>  
خدني دبيعة عازم رفاقته <sup>(٣)</sup>  
يا مَهْ خطفني حابك مناديله  
خدني دبيعة عازم رفاقينه <sup>(٤)</sup>  
يا أمه خطفني الطير برياشه <sup>(٥)</sup>  
وابويا ع الديوان ما حاشه

وتصف البكاية التالية الميت الشاب بأنه « ورد يانع » في « الإبريق » وقصر عال لم يكتمل زخرفاً ، وأن الموت قد استخسره في أمه وأبيه .. وأن الموت طرد من هذه الزينة والنضارة .. طرد إلى « بعيد » .

---

(١) لأم ( الذي حبك أو لم )  
(٢) أكله  
(٣) رفاقه  
(٤) رفاقه  
(٥) بريشه



ياورد في لبريج<sup>(١)</sup> يا جصر عالى ما كملوش تزويج<sup>(٢)</sup>

حزنى<sup>(٣)</sup> عليك يا للى انطردت بعيد

ياورد في جلة<sup>(٤)</sup> يا جصر عال ما كملوش بنا

كان خاطرى تعيش وتتهنى

حزنى عليك يا كامل المعنى

\*\*\*

يا وردة ونشمك حاجة مليحة واستخسروه فى امك

يا وردنا الزينة » » » فىنا

يا وردنا المخطوف<sup>(٥)</sup> انت المليح والشباب معروف

يا وردة ونشموك<sup>(٦)</sup> حاجة مليحة واستخسروه فى أبوك

حزنى عليك يا للى انطردت لفوج<sup>(٧)</sup>

### عادات دفن الميت وإقامة الجناز

يرى الفلاح عندنا أن الموت شر ما بعده شر ، فهو نهاية الصلة المادية للموسسة وهدم للمنفعة ، وإضعاف للعصوبة ، وما تزال العادات التى تصاحب دفن الميت وإقامة الجناز تجرى على مآثرها المتوارث ، تلتطخ النساء وجوههن بالطين ويشقن الجيوب ويلطمن الصدور والحدود، ويضرين الدفوف ، ويلبسن السواد ويهلن على هاماتهن التراب والرماد ، ويهجر الرجال مضاجع الزوجية ،

---

(١) الأبريق (٢) التزويج (٣) بالحزنى (٤) قلة  
(٥) المقطوب (٦) لشك (٧) إلى أعلى

ويطلقون شعر اللحية والرأس طوال فترة الجناز ، ومنهم من يصبغ عمامته بالنيلة أو يعفرها بالتراب والآن فلنقرأ الكلمة التالية للمؤرخ الإغريقى هيرودوت لنرى وجوه الشبه بين هذه العادات المعاصرة وعادات القراعنة على أيامه .

« فيما بلى الطريقة التى يسلكها المصريون فى جنازتهم وماآتهم ... يوم يموت رجل ذو مكانة يهيل نساء البيت الطين على رؤوسهن وأحياناً يلطخن به وجوههن وبعد ذلك يتركن الجثة فى البيت ويمضين فى طرقات البلدة ثيابهن مغمومة ، ومواضع من أجسامهن معراة ، وصدورهن مكشوفة ، وهن يلمطن الصدور أثناء السير وتنضم إليهن قريباتهن ويفعلن المثل ، وكذلك يغطى الرجال وجوههم بالطين ويلطمون الصدور وعند ما تنتهى هذه المراسيم يحملون الجثة للتحنيط <sup>(١)</sup> »

إن الحسرة المذهلة التى تصيب الأحياء لفقد أبنائهم وأقربائهم تعنف كلما غرق الأحياء فى البدائية ، وتتخذ عندهم مظاهر الحزن المادية وتلك حال عرقها البشرية طوال خمسين ألف عاماً كما يقول الأستاذ جوردن يشايلد <sup>(٢)</sup> . فالإنسان فى طفولته الأولى ، وحياته الوحشية لم يكن يتميز عن الحيوان تميزاً بشرياً إلا لأنه كان يظهر بإزاء الموت تعبيرات ملموسة لثقافته الروحية . ذلك بأن ساكن الكهف الذى لم يكن قد خلق اللغة ، والذى كان شغله الشاغل ملء بطنه، والتماس المأوى الأمين بعيداً على الوحش ، ذلك الإنسان نفسه هو الذى كان يبدى من الانفعال لموت أحد أحبائه مالا يستطيعه حيوان آخر ... فيدمر فى إبان حزنه

---

(١) صفحة ٧٥ من كتاب ايفانز الموسوم « هيرودوت » .

(٢) راجع فصل « الجناز » صفحات ٧٨ إلى ٧٩ من كتاب جوردن تشايلد « التقدم

وعلم الحفر من الآثار » .

Progress and Archaeology — v. Gordon Childe (viz — Ch .vi Funerals — pp. 78 — 97).

ما جمع من طعام وما شتى فيه من أدوات صيد ويلقى بذلك في الماء أو الخراب علامة على بأسه ، ثم هو يختار الكهف النائي المظلم فيحاول أن يودع حيطانه رسوم ذلك الحبيب الناهب ، وهو من بعد قد تعلم أن يدفنه في حفرة يشقها بأرض الكهف الذى يسكن .

فعادة الدفن إذاً كما أثبت علماء الآثار والتراث الشعبى، وعادة إبداء الحزن العنيف ، ومحاولة تخليد الميت فى أثر فنى ، كل ذلك قد عرفته البشرية فى باكورة عهدها المعروف للعلم حتى الآن .

وكل ذلك بالطبع قد قام فى مصر وغيرها من وديان الأنهار فكان الموت فيها مصدر معتقدات وطقوس ، ووحى فن وأدب وحكمة ، تفردت بها وبعراقها .

وعادة دفن أشياء الميت ونفائسه معه عادة جد قديمة ، يحدثنا عنها تشايلد عامة وكذلك يفعل بدان فى مؤلفه الجامع عن طقوس الوفاة<sup>(١)</sup> والدفن ويشير هيردوت إلى عادة القراعنة دفن أشياء الموتى وكميات الطعام ، وتنطق المقابر بشيوع تلك العادة .

ولكن الذى يلفتنا ليس تقرير هذه الحقيقة ، فذلك أمر مقطوع به ، وإنما تلفتنا نتائج التنقيب عن الآثار التى دلت على أن هذه العادة شاعت لدى القادرين والفقراء ، وعاشت بتمامها عند الآخرين ، ثم إنه مع تقدم الحياة الإنسانية من الصيد والرعى إلى الزرع ، قلت الأشياء التى تدفن مع الميت وخاصة الأغنياء .

يقول تشايلد :

---

(١) للتوسع راجع كتاب بدان « عادات الموت — دراسة تحليلية لطقوس الوفن »  
Death Customs' An Analytical study of Burial Rites— Bedann.

« وإذا فالحقائق الناتجة تسوغ القاعدة العامة التالية : إن الاتجاه في مجتمع متطور مستقر هو إلى ملاءمة دفائن القبور البتة أو بمعنى آخر إن نسبة متناقصة من ثنائس ثروة المجتمع النامية هي التي تدفن مع الموتى »<sup>(١)</sup>.

ويضرب تشايلد مثلاً على صحة النتيجة السابقة بما كتبه ملك سدون بسوريا ناصحاً بالآلا يفتح أحد نعشه فليس به من ذهب ولا فضة ولا كنوز ، بل به جثته وحسب وكذلك ضرب مثلاً بالتشريعات الصادرة في المدن الإغريقية والجمهورية الرومانية التي حرمت دفن الذهب والأواني الثمينة .

وقد لاحظ دارسو الجناز أمراً آخر ذا مغزى وذلك أن الإنسان كلما تقدم في سلم الحضارة ، كلما عاف تلك العادة ، وبالتالي فإنسان ما قبل التاريخ كان أشد إقبالا عليها من إنسان ما بعده ، ثم لم يعد يدفن مع الميت أدوات العمل الزراعية إلا ما ندر منها وظل يسلّم التراب أشياء تخص الميت وحده شخصياً .  
فلنر ماذا يفعل العامة عندنا ؟ .

ساعة يلفظ الميت أنفاسه تظهر نساء العائلة ورجالها حزنهم بالطرق السابقة القريبة من الفرعونية ، وبعد « الغسل » قد يضعون معه خير ثيابه ، وأحب الأشياء الخاصة إليه ، لتدفن معه . وإذا كان شاباً في سن الزواج أو عذراء ناضجة ، جعلوا نعشه أو نعشها ، عريساً يزف ، فأرخوا على النعش « بدلة الدخلة » وألبسوا عامود « النعش » طربوشه أو ترحتها ، وأحياناً يزفون النعش على أنغام فرقة موسيقية .

ولا تقف عادة تمثيل الميت بأشيائه عند هذا الحد ، بل كثير ما توزع أمه وأخوته ، على قبره ، عند الزيارة أنواعاً من الطعام كان يفضلها في حياته .

---

(١) صفحة ٨٧ المرجع السابق .

ثم هناك عادة نحر الذبائح تحت « النعش » ، وتلك لا يقبلها الدين ، وإنما تعيش مترسبة من الماضي السحيق حين كان تقديم القرابين لآلهة الموت يتم مع دفن الجثة .

وفيم يلى بكائية « شابة » تقصرها الباكية على وصف ثياب المتوفاة المزمع دفنها معها .

من الحرر حرير وما أتمتعش من العمر غير جليل<sup>(١)</sup>

جو<sup>(٢)</sup> يتمتعوا لجو العمر جصير<sup>(٣)</sup>

واللبس يا ستات للحاضرين

من الجماش<sup>(٤)</sup> جماش

جو يتمتعو لجو العمر ولاش<sup>(٥)</sup>

واللبس يا ستات لمن عاش

حريرهن لبسوه<sup>(٦)</sup>

وانتى حريرك فى التراب حطوه

حريرهن زاهى

وانتى حريرك غيرة<sup>(٧)</sup> السافى

حريرهن يزهى

وانتى حريرك غيره اللحدى<sup>(٨)</sup>

عزالك<sup>(٩)</sup> جديد ما ترفعى تلميه

---

(١) قليل (٢) جاءوا (٣) قصير (٤) القماش (٥) ولا شيء (٦) معنى الشطرة —  
لحانك لبسن ثيابهن الحريرية (٧) كساه غباراً (٨) اللحد (٩) ملاسك وأشياؤك .



ومش عزومة دا اللحد نازلة فيه  
عزالك جديد ما ترفعي كمامه  
ما هياش عزومة دا اللحد نازلة له

### الملائمة بين البكائيات الجنائزية والعرف

إن أكثر فنون الأدب الشعبي إظهاراً للملائمة بينه وبين العرف ، أخلاقياً  
كان أو اعتقادياً ، إنما هما فرعاً البكائيات الجنائزية وأغاني العمل . أنت تلمس  
في البكائيات تأكيداً بما توحيه العائلة والسلطة الاجتماعية وظواهر الحياة البشرية  
من معتقد ووعم ، ومن اصطلاح وعرف .

### العائلة

لقد قلنا أن الموت في المفهوم الشعبي إضعاف للصعوبة وهدم للأسرة ، فإذا  
كان الميت رب العائلة زوجاً أو ابناً كبيراً ، إنصبت البكائية على فقدان السارية  
ذات العلم ، وإبداء الحسرة على أن النار أصبحت بلا رئيس وأن الوحشة ملأتها  
بحيث صار ظلامها ، يفرع المارة ، وهذه المعاني تتبع ارتكاز العائلة في معاشها  
على عبيدها .

### قول البكائية :

- « داركم وسيعة وبابها كويس<sup>(١)</sup> »
- « ياميت ندامة صبحت بلا ريس »
- « داركم وسيعة وبابها عالي »
- « يا ميت ندامة صبحت بلا صارى<sup>(٢)</sup> »

---

(١) ليست

(٢) إشارة إلى العز السابق

(٣) سارية

« يادارم لانظر<sup>(١)</sup> عليك شاشى »

« يالى ضلامك يخوف الماشى »

« ياداركم لانظر عليكى حرام »

« يالى ضلامك يخوف الجيران »

وأشد أعضاء الأسرة حاجة إلى ربها المرأة التى توصف بأنها « مكسورة  
الجناح » والتى تستفزها الباكيات إذ أصبحت ضعيفة بعد موت رجالها :

البكاية التالية على لسان ابنة الميت :

أريد أبوى منشال فى جفه<sup>(٢)</sup>

والرأى منه والمشورة تكفى

أريد أبوى فى بردته<sup>(٣)</sup> نعان

والرأى منه والمشورة للزمان

أريد أبوى فى بردته ناي

والرأى منه والمشورة دايم

وفتاة صغيرة تتحدث الباكية بلسانها فتعلن أن شيئاً فى الحياة لا يعرضها  
عن فقدده لا الحلى الغالية ولا الثياب الفاخرة ولا لين الحياة . . . فذلك كله  
لا يعصمها من بطش الدهر . .

والبكاية تتعمق وجدان قارئها بكلماتها المختارة وصورها البسيطة المنزعة  
من واقع الحياة .. هاهى ذى تطلب إلى من لمن آباء ألا يجلسن بجوارها حتى لا ينطقن  
بكلمة « أبويا » فيمزقن قلبها .. إنها حسرى أشد ما تكون الحسرة ،

(٢) لباس صعيدى

(٣) نقة

(١) أنثر - أو أنثر

تريد أباهـا ولا شىء سواه . . تريد أن تحس يده قابضة على يدها فوجوده المادى  
ضمان لسلامتها وأمن حياتها :

ون لبسونى الخللخال أبو مية<sup>(١)</sup>  
الى بيوها تعيش جوية<sup>(٢)</sup>  
ون لبسونى الخللخال أبو ميتين  
الى بيوها جوية حيل  
ياللى بيوك ماتجعديش<sup>(٣)</sup> جنبى  
لتجولى أبويا تجطى<sup>(٤)</sup> جلى  
ون لبسونى جوخ ما أريده  
أريد أبويا ومسكتى فى إيده  
ون وكلونى<sup>(٥)</sup> كل يوم لحمة  
جلى أبويا وين محله؟<sup>(٦)</sup>  
ون لبسونى جصب متور<sup>(٧)</sup>  
هيانى<sup>(٨)</sup> يقيم وخاطرى مكسور  
ون<sup>(٩)</sup> اليتيم بالعبد والجارية  
برضه يقيم وتلوعه الدنيا  
ون اليتيم بالعبد والخدام  
برضه يقيم وتلوعه ليّام<sup>(١٠)</sup>

---

(١) مائة جنبه (٢) قوية (٣) تقعدى (٤) تقطعى  
(٥) وإن لم أطمعنى (٦) أين هو ؟ (٧) الثوب الحرير المزخرف بسلوك  
مذهبة أو مفصصة (٨) ها أتدا (٩) وإذا (وإن) (١٠) الأيام

وكم ذاتغنى البسكائيات فى تصوير حاجة اليتامى والأبناء عامة إلى رأس  
العائلة ؟ فيما بعد إحداها ترجوه أن يأخذهم معه أيا ن ذهب فهم صغار لا يقدر  
على فراقه . . إنهم لا يودون أن يكلفوه كثيراً . . حسبهم أن يأخذهم  
معه على طرف عصاه أو فى مخلاته ، ضمن أشياءه الأخرى . .

خدنا معاك على طرف نبوتك<sup>(١)</sup>

دحنا صغار مانجدرو<sup>(٢)</sup> نفوتك

خدنا معاك على طرف مزراجك<sup>(٣)</sup>

دحنا صغار مانحملو فراجك<sup>(٤)</sup>

خدنا معاك فى مخاليكم

والرأى منكم والوفا ليكم<sup>(٥)</sup>

وإذا كانت المتوفاة « ست البيت » ركزت البكائيات الانتباه على  
خراب دارها من بعدها :

ولدك علىكى شرك<sup>(٦)</sup> أكلمه

إننى عماد البيت وأمامه

راحت وختل يديها خربان

حتى حمامها يبرج ع<sup>(٧)</sup> الحيطان

راحت وختل يديها سايب

كأنه وكالة وسيدها غايب

---

(١) العادة أن يحمل الفلاح طامه فى طرف عصاه « نبوته » (٢) لا يستطيع

(٣) مزارقك (٤) فراقك (٥) لكم الرأى والأمر وعلينا الوفاء .

(٦) مزق (٧) يهتز حزناً .

والبكاية التالية لشاب مات في ريعان عمره، تركز غاية تأثيرها من ناحيتين الأولى عطف الميت على أخواته البنات اللاتي كن يلجأن إليه في الملمات وفي ساعات الضيق . فكان يستجيب لمن مرحباً والناحية الثانية تفرقه على الأقران في الطلعة الصبوح وصفات الشاب الذي يستأهل الاعتزاز من أهله ، والحق أن هذه البكاية من فرائد الأدب التقليدي ، فيها تمام الإثارة الجنازية ، وفيها جودة السبك وسهولة اللفظ وواقعية الصور :

أبكى على شائك<sup>(١)</sup> وأبكى على كشمك<sup>(٢)</sup> وهندامك

والعمر كله يا حنون كرماً لك<sup>(٣)</sup>

أبكى عليك وحدك وأبكى على كشمك ومخدمتك

ما حدثش كواني في الميتين زيك

أبكى عليك وحديك وعلى كشم وعجل<sup>(٤)</sup> فيك

ما حدثش كواني في الميتين زيك<sup>(٥)</sup>

تبكى عليه العين وتنادمه<sup>(٦)</sup> الخية<sup>(٧)</sup> يحول. نعمين

زايد على الجدعان<sup>(٨)</sup> كشمه زين

شبابك عدم ولجا<sup>(٩)</sup> متيله<sup>(١٠)</sup> فين

تبكى عليه الناس وتنادمه الخية يحول ع الرأس

---

(١) أبكى شائك ومقامك (٢) بهاء طاعتك .

(٣) ولقد وقفت عمري على بكائك إكراماً لذكراك (٤) رجاحة هقلى (٥) زيك .

(٦) تنادية (٧) الأخت (٨) لشباب (٩) وألقى (١٠) مثيله



أجيبك منين يا شاب يا ممتاز (١)

وحياة شبابك شاربه عليك الكاس (٢)

\* \* \*

ذلك الحزن الفاجع على موت عائل الأسرة ، أبا كان أو ابنا ، وذلك الشجن المرير على فقدان ربة الدار ، وتوكيد حاجة الأحياء إلى هؤلاء ، كله بعض ما توحى به العصوبة وصلات القربى فى العائلة الفلاحية .

البكائية التالية تعدد لنا مظاهر الحزن التى أبداها أهل العصوبة لوفاة أحد من أصحاب أقربائهم ذوى المكاة المرموقة . وتهيب البكائية بنساء العائلة أن يزدن اللطم حسرة على الميت :

لمى رجالك واتزلى روى (٣)

كثر الرجال يا خاية يجوى (٤)

أولاد عمه شركو كحالهم (٥)

على عمة كبيرة غاية فيهم

أولاد عمه شركو عمايمهم

على عمة كبيرة غاية منهم

وفى المجتمع الشعبى التصاعدى تتمثل النظرة العشائرية إلى رأس القرية ومن يتولون عن العامة مشا كلهم لدى الحكام ، فتركز البكائيات الانتباه على هذا الوجه من ممارسة السلطة ، فكما أن الأبناء محتاجون إلى آباءهم ، والأخوات إلى أخوتهم الكبار ، والمرأة إلى الرجل عامة فكذلك الكافة إلى رؤسائهم وذلك تعبير عن السلطة كما أسلفنا الحديث :

---

(١) بامن نحتاجك (٢) كأس الحزن (٣) لا روى (٤) تقوى (٥) مزقوا عمايمهم

مدير شيع لك شد<sup>(١)</sup> الركوبة واركب على مهلك  
ومعك قضية<sup>(٢)</sup> حلها وحدك

شيع لك للأمور واركب ولاجى<sup>(٣)</sup> ياسبع ياغندور  
شيع لك الجندى<sup>(٤)</sup> » » » يامسى<sup>(٥)</sup>  
شيع لك السلطان » » » ياشوال<sup>(٦)</sup>  
ومعك قضية حلها جوام<sup>(٧)</sup>  
شيع لك الباشا ومعك قضية فى مصر منحاشة<sup>(٨)</sup>  
شيع لك الكاشف ملا<sup>(٩)</sup> قضية وحالها واجف

وإذا كانت المتوفاة امرأة كبيرة ذات خبرة ومعرفة بالحياة ، ومقام مقدم  
ترجع إليها صديقاتها وقرباتها فيما يعرض لهن من أمور ، ويهرعن إليها يأخذن  
عنها الحكمة والمشورة ، أبرزت البكائيات الحاجة إلى خبرتها وسداد رأيها .  
شأنها شأن بكائيات كل صاحب قيمة يصطلح عليها العرف الأسرى  
أو العشائرى .

هذه البكائية تصف المتوفاة بالحنان ورقة الطبع وبأن حديثها رائق  
كالسكر المذاب :

---

(١) جهاز (٢) قضية

(٣) وقابل الحكام (٤) الحاكم الذكى (٥) ياشهرو (٦) يامن تحمل الهموم  
للبشاكل (٧) (قوام) (٨) معطلة (٩) يالها من قضية متعذرة .

في البيت ولجيتك أسلم عليكى «ياحيبة جيتى؟»<sup>(١)</sup>  
بعد السلام وجعد<sup>(٢)</sup> وخاليكى<sup>(٣)</sup> حنوة عليا وخاطرى فيكى<sup>(٤)</sup>

\* \* \*

في البيت وصادفتك أسلم عليكى «ياحيبة وحشتى»<sup>(٥)</sup>  
بعد السلام لجعد وحادنكى<sup>(٦)</sup> حنوة عليا وخاطرى معكى<sup>(٧)</sup>

\* \* \*

لما تلاجيتى تسلم عليا سلام يرضينى  
بعد السلام تجعد تخاوينى<sup>(٨)</sup> ياحلوة الملجى<sup>(٩)</sup> أوحشلتينى  
لما تصادقتى تسلم عليا سلام يفرحنى  
بعد السلام تجعد تحدثنى

محللى لجى<sup>(١٠)</sup> الحبيب<sup>(١١)</sup> محلى السلام برا على العتبة  
بعد السلام تنشد<sup>(١٢)</sup> على الولا

محللى لجا أحبابى محلى السلام برا على الباب  
بعد السلام تنشد على أولادى

وحلو ما أحلاه وأحلى من السكر لو روجناه<sup>(١٣)</sup>  
هيا تحدثنى ونا أسترواه<sup>(١٤)</sup>

حلو وأريده<sup>(١٥)</sup> وأحلى من السكر وتروىجه<sup>(١٦)</sup>  
هيا تحدثنى وأنا أعيده

---

(١) كأن هذه الحكمة على لسان المتوة (٢) أقعد (٣) واختلى بك  
(٤) مشتاق (٥) (وحشتى) (٦) أحادئك (٧) مشتاق إليك  
(٨) تساورنى (٩) ياحلوة اللقاء (١٠) ما أحلى (١١) لقاء (١٢) الأحياء  
(١٣) تسأل عن أبنائى (١٤) روتله أستغذيه (١٥) أريده (١٦) ترويه

فالملاءمة هنا بين البكائيات ومناسبة الوفاة تشمل جوهر الاصطلاح الأسرى والإعتراف بالتصاعد ، وأنت تجدى بكائيات أخرى ، خاصة لمن يموتون دون ذرية ، نفس الاتجاه السابق ، فالأصل كما قلنا أن الأبناء يقوون العصبية ، ويسترون العيب فى أمهاتهم خاصة ، ومن ثم تختص بكائيات العقيبات هذه الناحية بالعناية الظاهرة .

إليك بكائية تستثير العاطفة بفكرة واحدة — تلك هى أن المتوفاة لم تترك ذرية — فتتناول هذه الفكرة من شتى الزوايا : إن نعشها مائل — كأنما لا يهتم بها أحد — لأن ولدا لما لا يحمل ذلك النعش مع الحاملين ، وإن « المعزين » تفرقوا دون أن يؤدوا التعزية لأنه لا يجوز أن يعزوا النساء . .

مال	الولية	نعشها	مايل	مالهاش	ولد وسط الرجال	شايل
مال	الولية	نعشها	يميل	»	»	»
عزى المعزى	وترجع	(١) لورا	(٢)	مالهاش	ولد رايحين	نعزى مره (٣)
عزى المعزى	وترجع	يميل (٤)	»	»	»	»
حاسب	عليها	يا مدليها	»	مالها	ولد	إوعك تعريها
حاسب	عليها	يا منزلها	»	مالهاش	ولد	إوعك تبهدلها

\* \* \*

لكن ما الذى نفهمه من تصوير البكائيات الميت بصورته حيا ؟ إننا نجد أساس البكائيات أن تستحضر أمام أعيننا صورة دقيقة لهيئة الميت وعاداته تبرز

(١) ، (٢) تراجع إلى الوراء

(٣) هذه الكلمات على لسان المعزين

(٤) سار جانبا .

أهم صفاته المقبولة عرفا بل وتشير إلى أنه يرى مالا نرى ويسمع ما نسمع ويزور أبناءه في الأعياد ويفضّل ما يؤلمهم ويفرح ما يسرهم — إن الميت لم تنفقه صلاته بالأحياء ، وما كان العرف الشعبي ليقبل تلك النهاية ، وإنما هو على صلة وثيقة بهم ، وبينهم وبينه ميثاق خفي غالبا ، ومعلن أحيانا هنا وهناك في الآراء التي نجيز بها والعادات التي تؤذيها .

وقبلما نسجل بعض النماذج الدالة على النتيجة السابقة نلاحظ أننا لم نجد في عشرات البكائيات التي جمعنا ذكر الاسم الميت ونحسب أن تلك هي القاعدة في الأدب الجنائزي حيث يكتفى عن الاسم بلقب « الغائب » أو « المرحوم » أو يكتفى بالإشارة إليه فيقال عنه إنه « عابق » أو « جميل » أو « شجاع » أو مشدود القامة مثل عود الزان .

وقد لفتت تلك العادة المنتشرة في المجتمعات البدائية نظر العلماء المتخصصين .

يقول سيجموند فرويد<sup>(١)</sup> ذاهبا مذهب سير جيمس فريزر<sup>(٢)</sup> :

« إن إحدى عادات طوطم الجناز الرئيسية ، وذات المغزى المقدم ، عند الأجناس المتأخرة ، عادة تحريم النطق باسم المتوفى — وهذه (العادة) جد ذائعة ، وقد طرأت عليها تغييرات جمة ذات نتائج هامة ... »<sup>(٣)</sup>

ويقول .

« ليس أمرا سهلا — باديء ذي بدء — أن نعرف السبب في أن ذكر اسم الميت مكروه هذه الكراهية ولكن الحظر الملازم له ، قد ولد طائفة من العادات الهامة التي تدعو إلى الفرض عنه »<sup>(٤)</sup>

---

(١) للتوسع راجع كتابه لطوطم والظابو Totem and Taboo- Sigmund Freud

(٢) راجع صفحتي ٣٥٢ و ٣٥٣ من كتابات سير جيمس فريزر — Taboo

(٣) ص ٨٢ من كتاب سيجموند فرويد « الطوطم »

(٤) ص ٨٣ المرجع السابق .



ويذهب إلى أن اسم الميت في المعتقد الشعبي البدائي جزء من شخصه الذي ينبغي ألا يثار غضبه بتكرار اسمه أو الذي ينبغي التحرز من التحدث به حتى لا يحيق المكروه بالأحياء .

على أية حال نحن نسمع العامة تحذر من استخدام اسم الميت حتى لا يقلق في قبره ، وأغلب الظن عندنا ، أن تلك الفكرة ترجع إلى الظن العيبي بأنه من المستطاع باستخدام قوة الكلمة الملزمة أن نحرك الأرواح والقوى الخفية .

\* \* \*

والآن لنر كيف تصور البكائيات شخصية الميت وعاداته . البكائية التالية تتناول عادة خاصة بالشيوخ وتلك هي عادة شرب « القهوة » فتجعلها المدار وحجر الزاوية :

نائم حدا<sup>(١)</sup> شُجَّتْهُ خدت الفطور وطلعت جومته<sup>(٢)</sup>  
من نزلته من فوج ماشفته يا حسرتى عمل الجبل بيتته<sup>(٣)</sup>  
وحر<sup>(٤)</sup> الشجة على ولده  
خدت الفطور والنجل<sup>(٥)</sup> فى كمي أصحى عزيزى الى إتغبين<sup>(٦)</sup> منى  
ولساداتك يا أمير شرب الجهاوى فوج فرش حرير  
إحنا رجدنا والشرب للحيين<sup>(٧)</sup>  
ولسادتك يَشْجَر<sup>(٨)</sup> شرب الجهاوى فوج حرير احمر

---

(١) فى (٢) « شفته » (٣) يقفله (٤) حرهما على ابنه -  
المراد هنا أن الإبن اجتنب السكن فى المكان الذى كان أبوه يعيش فيه  
(٥) « النقل » (٦) غضب على (٧) هذه الكلمات على لسان الميت  
(٨) يا شقر .

ولهوش عسوايدكم شرب الجهاوى فوج مراتبكم  
 حريمك يا بوياء جعدت بحسرتكم  
 تغلى وهويها طلع النهار ولا جاش شاربها  
 عمة<sup>(١)</sup> حنونة كان العشم<sup>(٢)</sup> فيها رحلت ولا وجفت<sup>(٣)</sup> أوصيها  
 حريمك يا بوياء مال الزمان ييها

وفى المعنى السابق تقول البكائية التالية :

يابنية ماتحمصى بنه فنجان صيني يحلى لك على فمه  
 يابنية ماترصى فجاجيله وأبوكى دخل هو ومحيينه  
 يابنية ماترصى مخدمته أبوكى دخل ورجفته<sup>(٤)</sup>  
 جهوة المخدم تغلى وتزها شمس الضحى ولا جاش شاربها  
 »  
 »<sup>(٥)</sup>  
 »<sup>(٦)</sup>

وتعرض لنا البكائية الصلاة كعادة لزومها الميت :

مال المصلى اليوم ماصلى ؟  
 إبريجه<sup>(٧)</sup> انكسروالا استخار الله ؟<sup>(٨)</sup>  
 مال المصلى اليوم ما جاني  
 مليت له لبريجه<sup>(٩)</sup> النهاردة بالعانى<sup>(١٠)</sup>  
 طريح الجوامع تبكى عليه وتنوح

(١) رجل مهم (٢) الأمل (٣) ولم تتوقف . (٤) وأصحابه - رفاقه  
 (٥) انزلها (٦) شاربها - أو لعل أراد هتارب البيت وهو يستقى الضيفان القهوة  
 (٧) ابريجه (٨) أم تراه اختار جوارربه . (٩) الابريق  
 (١٠) عن قصد .

تبكى على من كان يا جى<sup>(١)</sup> ويروح  
جوم صلى يابوصلا حلوة  
وبريج المصلى مسنود فى الخلوة  
متجوم<sup>(٢)</sup> صلى يابوصلا... وذيان<sup>(٣)</sup>  
إبريج الصلا مسنود فى الديوان

ولا خلاف فى هذا الأمر بين الميث المسلم والميث القبطى ، والذي تذكر  
البكائيات عادة اختلافه إلى الكنيسة وشربه « العرقى » المكرر .  
تقول هذه المقطوعة الصعيدية فى النواح :

دخل الكنيسة وفات مركوبه  
العرجى<sup>(٤)</sup> المكرر كان مشروبه<sup>(٥)</sup>  
دخل الكنيسة وفات شرواله<sup>(٦)</sup>  
العرجى المكرر كان يهناله... بوه ا  
فراجهن<sup>(٧)</sup> جامسى  
زلزل برجين من رأسى... عليها

ويرتب الأدب الشعبى لكل ميتة بكائية تناسبها ، وتلائم وضع الميت  
الاجتماعى وسنه ، وجنسه ذكرا أم أنثى ، فما يقال فى الوجيه لا يؤدى للفقير ،  
وما يندب به الموظف غير الذى يندب به الفلاح ، والمرأة لها بكائياتها  
والفتاة والطفل والعروس كذلك .

---

(١) يأتى . (٢) هياقم  
(٤) شراب العرق  
(٦) سرواله .  
(٣) يامن تتمسك بتعاليم الدين وتحرس عليه .  
(٥) صراخ تطلقه النساء النأحات  
(٧) فرائهم .

والبكائيات تعنى بمحادث الوفاة الشاذ ، فإذا لقي الإنسان مصرعه فجأة ،  
أو مات غريباً أو حريقاً أو غريقاً ، كان موضع النذب و « التعديد » على  
موته هو ذلك الحادث الفاجع ... وإليك بكائية غريق :

بحر الدميرة<sup>(١)</sup>

جروف<sup>(٢)</sup> فوج جروف

ولا جلب حسنه<sup>(٣)</sup> يطلع المهوف

بحر الدميرة رمال فوج رمال<sup>(٤)</sup>

ولا جلب حسنه يطلع الفرجان<sup>(٥)</sup>

لما وجع وجال يا سيد<sup>(٦)</sup>

نדרن<sup>(٧)</sup> عليا لو طلعت أنا طيب

لما وجع وجال يا جناوى<sup>(٨)</sup>

نדרن عليا لو طلعت أنا تانى

وهذه البكائية غاية فى هز الشاعر وإثارة العطف : رجل مات غريباً عن  
أهله تربيته باكيات نادبات حظهن أن كن من أهل الصعيد حيث لا يملكون  
شيئاً ومع ذلك يقمن بأرضه لا يلحتم بالذى اغترب .

والبكائية تصور حب الفلاح لمسقط رأسه ، وتلك سمة ظاهرة فى كافة  
المجتمعات الزراعية . . وإليك نصها :

— بلاد الصعيد وإيش كان لنا معها

لما انكتبنا من توابعها

---

(١) الدميرة — الفيضان  
(٢) الجرف — شط النل  
(٣) وما من قلب يرق . (٤) علامه على عمقه (٥) الفريق .  
(٦) ياسيد يابدوى (٧) ندرالك (٨) يالناوى .

بلاد الصيد وايش كان لنا فيها  
 حيس<sup>(١)</sup> انكتبت من اراضيها  
 يارب وديننا

نطلع<sup>(٢)</sup> بجيمة<sup>(٣)</sup> من عند أهاليه  
 وده جبر<sup>(٤)</sup> مين اللي البحر<sup>(٥)</sup> هده؟  
 — دا جبر الغريب اللي فاتوه أهله  
 وده جبر مين اللي البحر داسه؟  
 — دا جبر الغريب اللي فاتوه ناسه  
 يامن درا<sup>(٦)</sup> ومين لحدك<sup>(٧)</sup> ياراس؟  
 ياواد رجالك ولا رجال الناس<sup>(٨)</sup>؟  
 يامن درا ومين لحد الرجبة<sup>(٩)</sup>؟  
 ياواد رجالك ولا رجال غربا<sup>(١٠)</sup>؟  
 يامن درا وايش لحدك ياعين  
 ياواد رجالك ولا رجال الغير؟  
 يا شيخ البلد يا صاحب الخيمة  
 طلع حريمك يدو الغريب ليله<sup>(١١)</sup>  
 جيدم<sup>(١٢)</sup> على جبر الغريب شمعة  
 تنولو الصواب<sup>(١٣)</sup> في ليلة الجمعة

---

(١) حيث (٢) و (٣) نطلع — أى يحمل نمشا — ومعنى الشطره  
 يحمل أهلنا نمشا مكرمين ايانا (٤) قمر (٥) (البحر)  
 (٦) يامن عزف (٧) الذى وسده الترى (٨) الغرباء (٩) الرقبة  
 (١٠) الغرباء (١١) معنى الشطرة — أى نمشاك يخرجن ويقضين الليل  
 با كيات الغريب . (١٢) أشعلوا (١٣) الثواب .



جيدم على جبر الغريب سراج  
تنولو الصواب<sup>(١)</sup> في ليلة المعراج

إن النتيجة التي نستخلصها من درس أدب المناسبات العائلية ذات أوجه  
ثلاثة :

« الأول » : إن ذلك الأدب في غالبه من صنع المرأة لا الرجل ، وأشد  
أنواعه اختماراً - أي البكائيات - تمثل لنا مشاعر مضغوطة اختمرت في نفسية  
المرأة حتمية طويلة فأصبحت حين تقعد للبكاء تستقطب ميراثاً عريضاً من  
الضغط والخسف ، فلا تبكي الميت بقدر ماتبكي نفسها ، وتعدد حاجتها إليه  
أكثر مما تعدد نواحي الفاجعة له .

وليس أمراً شاذاً إذا أن تكون البكائيات هي فن التسمية لدى المرأة  
كما خلت لنفسها أو همت إلى بعض شئونها .

والنتيجة الثانية أن أدب المناسبات العائلية يصور لنا حصيلة العرف والمعتقد  
الشعبيين بأجلى بيان .

ثم لا بد لنا ، حين نتصدى بالدرس ، للعائلة كما يرسمها الأدب الشعبي من  
أن نستحضر الخطوط العامة لها خلال تطورها في مصر فما برحت العادات  
والقواعد السلوكية والقيم الأخلاقية تحمل طابعا واضحا لما عرفه العامة في مصر  
خلال مراحل التاريخ ، وإذا كانت معظم الأسس المادية لهذا البناء الفكري  
والاعتقادي قد تلاشت فعلا أو أصابها الضمور إلا أن جريان هذا البناء يؤكد  
ما كررناه مراراً من أن الأفكار والمعتقدات ، تعيش طويلا أن تزول أصولها  
المادية وعند ذلك تشرع في معارضة التطور الحضاري ، وتغدو بمرور الزمن من  
عوامل الانتكاس والرجعة .

## الباب الثامن

### أغاني العمل وأوقات الفراغ

« لنمش ونحن نفنى يخف تعبنا من جراء السفر »

فرجيل<sup>(١)</sup>

\* \* \*

« الفلاح والصانع في مصر القديمة كما

يستعينان على عملهما الشاق بغنائهما حتى لقد

كان الغناء جزءاً من العمل الذي يقوم به العامل »

سليم حسن<sup>(٢)</sup>

نحن نعتبر أغاني العمل عامود الأدب الشعبي التقليدى ، الذى يجمع سماته ،  
في المحتوى والشكل على السواء .

وهذا الفن أقدم فروع أدبنا الشعبي ، وإن كان قولنا هذا ، يثير جدلاً واسعاً  
فئمة دارسون للأدب الشعبي ، يرون أن «الأحدوثة» سبقت الأغنية ، ويدللون  
على رأيهم بقياس نظرى بحت ، غير أن فهمنا لطبيعة الأدب كنشاط عاطفى  
فكرى ، وتركيب معقد وجدانى ، وفهمنا للأدب الشعبي باعتبار أن جذور معانيه  
ترجع إلى بداية التاريخ ، وباعتبار أن شكله اللغوى العامى ، ليس منفصلاً عن  
تلك الجذور ، كل ذلك يؤدى بنا إلى تقرير أسبقية أغنية العمل على سواها من  
الفنون ، فالأصل فى أغنية العمل أصوات تنبعث من ضرورة العمل بأدوات معينة

---

(١) Virgile—Les Bucoliques qo Eg L. V. 67.

(٢) ص ٢ ج ١ من كتابه « الأدب المصرى القديم » .

بصاحبها وتكون جزءا منها ولا ريب أن الإنسان الأول حين أنشأ اللغة ، كان قد اعتاد إرسال هذه الأصوات ، وأن خلقه اللغة - كما سنرى - كان تطورا للتعبيرات الصوتية المختلفة ، الصادرة عنه ككائن حي يعيش ويجاهد ، يألم ويسر ، يأمل ويأسى .

\* \* \*

لقد نفع بعض الأحيان القليلة ، على إشارات متفرقة باهتة في كتب الأدب العربي ، تسجيل أسبقية أغاني العمل ، لكنها لاتعدو أن تكون شوارد مبعثرة ، فالدكتور أحمد أمين مثلا يقول<sup>(١)</sup> .

« ومن هنا نشأ أول ما نشأ من الشعر الرجز الذي يسير نغمات سير الجمل . ثم تطور الرجز إلى القصائد المختلفة الأوزان » .

واكتفى الدكتور أحمد أمين ببدء هذه الملاحظات ، فلم يتابعها ، ولم يعطنا جملة النتائج الهامة المرتبطة بها .

\* \* \*

أما من يدرس الأدب بمنهاج فولكلورى حق ، فلا بد وأن يفحص هذا الفن فحصا دقيقا ، لا يكتفى بنص الأغاني ، ولا يقنع بفحص محيطها ووجوه إستعمالها ومؤداها ، بل يلزمه أن يعرف تلك العلاقة الغنية المعقدة التى يخلقها الإنسان ، ويوطدها على الدوام وهو ينتزع طعامه ويصنع ملابسه ويقيم مأواه ، وهو كلما استخدم أداة عمل معينة ، واستأنس من الطبيعة عنصرا ، أو من النبات نوعا ، أو من الحيوان فصيلة ، كلما انصقل وجدانه وهو من بعد يعيش فى جماعة . .

---

(١) ص ٤٥ ج أول « من النقد الأدبي » .

وينبغي أن نعرف العلة في بيان أغاني العمل لأدواته وعلاقاته ، وتطور تاريخه .

وهذا المنهاج أخذ به جمهور جم من علماء التراث الشعبي ، فأنت تقرأ للعالم الأمريكي مورجان مثلاً ، بحثه القيم في العائلة ، فتجده يحدثك عن أن شكلها يتطور تحسب ظروف التاريخ ، وقواه ، ويلخص هذا بقوله « إن إنتاج وسائل العيش هو الذي يحدد مقياس سيادة الإنسان وسيطرته على الطبيعة ، ذلك بأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي استطاع على مدى الزمن أن يسيطر على إنتاج ما يلزمه - وأن كل العصور الكبرى لتطور البشرية لتتفق ، على نحو ما مع عصور استخلاص موارد العيش » .

\* \* \*

درج هؤلاء الباحثون على أن يربطوا بين تطور أدوات العمل ووسائل العيش من ناحية وبين تقدم حصيلة الإنسان من المعرفة الفنية والروحية من ناحية أخرى . أنت تجد مورجان يثبت مثلاً أن الحروف الهجائية واستخدامها في التعبيرات الأدبية قد تما في مرحلة البربرية العليا أو ما نسميه بالعصر البرنزي وتلك سابقة على بدء التاريخ وإليها - كما يقول مورجان - ينتمي الإغريق في عهد البطولة المعروف ، وتنتمي القبائل الإيطالية قبل تأسيس روما والجرمان في عصر تاسيت Tacit ثم تجد مورجان يقول إن تناول الياذة هو ميروس لأدوات متقنة كالمنفاخ والمنجل والطاحونة اليدوية ومجلة صنع الفخار إلخ . يدل على عراقة المحاولات السابقة على الألياذة لاتقان تلك الأدوات ، وعلى أن مجموعة الأساطير ذات الصبغة الدينية قد لازمت ذلك الترفي .

ثم تجد تشايلد في فصليه « البحث عن الطعام » و « إنتشار المعرفة »<sup>(١)</sup> يأخذ

---

(١) راجع في كتاب التقدم وعلم الآثار « البحث عن الطعام وانتشار المعرفة  
Food request and the Spread of Knowledge.

بهذا المنهاج ، ويجريه بالنسبة لعصر قبل التاريخ وفي بدايته ، وينبه إلى أنه قد استقام مع توحيد الوجهين تراث فني لم يبرح يزيد ويختصر .  
والمسألة ليست مجرد إلام بنوع أدوات العمل المستخدمة ، فذلك وإن كانت أغاني العمل كما سنرى تدرجها موضوعاً هاماً فيها إلا أن هذه الأغاني صادرة عن وجدان بشري لا ريب في أنه تمثل التأثيرات المختلفة للمجتمع السائد المتطور ، ومن ثم ينبغي الإلام بوضع العاملين بتلك الأدوات والإشارة إلى صلتهم بوسائله وثمراته .

### أدب العمل : نظرة تاريخية

وهنا تقع على ذلك الاختلاف الجوهرى الذى أثبتناه في حديثنا عن الأدب في إطاريه الاجتماعى والحضارى ، وهو الاختلاف بين من يقولون بأن التاريخ بدأ أول مابدأ على مجتمعات تعرف العمل بأجر وعلى كادحين رقيق وبين الذين يقولون بأن التاريخ قد بدأ بالعمد العبودى الذى تلاه الإقطاع أو عهد الرق .

بيد أن هؤلاء وأولاء يجمعون على أنه قبل التاريخ لم يتسن وجود العمل للأجور العام ، وإنما كان العمل أسرياً أو عشائرياً يساهم فيه الجميع الكبير والصغير المرأة والرجل ، ليعملوا على كفايتهم من العيش طعاماً وملبساً إلخ ، وأنه حينذاك لم يكن ثمة فائض في الإنتاج ، وبهم — لذا يقول ديكوجيس<sup>(١)</sup> وجرانت<sup>(٢)</sup> ولوى<sup>(٣)</sup> ومونييه<sup>(٤)</sup> .

---

(١) صفحات ٤٥ وما بعدها فصل « الأجر Le Salarait » . من كتابه « مراحل القانون » .

(٢) صفحة ٨٣ وما بعدها من كتابه « الحضارة الصينية » .

(٣) صفحات ٢٦٠ وما بعدها من « مختصر الأنثروبولوجيا الثقافية » .

Manuel d' Arthropologie Culturelle — Lowie.

(٤) صفحة ٣٣٥ الجزء الثانى من كتابه « عقد مراكنى » .

Un Contral Marocin.

م ١٩ الأدب الشعبي



ولكن ماذا حدث في مرحلة البربرية العليا حين أخذ استئناس الإنسان للنبات والحيوان في الذبوع ، وبدأ الإنتاج يفيض عن حاجة الجماعة ؟ يقولون هنا تبدو البذرة الأولى للتفرغ من العمل ، التي أساسها تحول ملكية أدوات العمل إلى الرجل ( انظر انجلز ) وملكيتها الماشية والأرض من العشيرة إلى العائلة ( أنظر مورجان ) وميلها إلى الاستقرار في شكلها المعروف .

وهو الشكل الذي تأكد ببدء التاريخ وخاصة في مصر وأمثالها ، حيث نعرف ذبوع الملكية القردية للأرض وسيلة الإنتاج الرئيسية ، وثمة بحث آخر يجرى مع هذا في ملكية أدوات العمل<sup>(١)</sup> .

ومع بدء التاريخ وجد جانب من المجتمع متفرغ من العمل ، وهذه الحقيقة يعترف بها كافة العلماء ، ثم هم يختلفون في النقطة التالية : هل كان المتفرغون ، أصحاب وسائل الإنتاج ، يستخرون عبيداً أم رقيقاً ؟

يورد عالم الآثار المصرية الكبير بيرين أمثلة يستنبط منها علماء تاريخ القانون أن مصر في بدء تاريخها لم تعرف الرق أو العبودية ، ويفعلون مثل ذلك بما أثاره موريه<sup>(٢)</sup> .

---

(١) راجع صفحة ٢٩٣ من الجزء الثاني من كتاب بيرين « تاريخ الأنظمة والقانون الخاص لمصر القديمة » حيث أورد مثلاً لقد شهد عليه حامل « حم » في عهد الأسرة الرابعة ويستنبط مؤرخو القانون من هذا أن العامل لم يكن رقيقاً فليس يجوز للرقيق أن يباشر الشهادة التي هي نوع من الولاية — ثم أن بيرين قد أورد في صفحة ٢٦٢ الجزء الثاني أيضاً من كتابه السابق أحد مراسيم معبد متن الذي يستنتجون منه أن الفلاح كان يعمل ساعات معينة من النهار الأمر الذي ينطبق على الرقيق لا العبد .

(٢) ذكر موريه Moret في مقاله Chartes d'immunité, dans l'An. Eg. المنشور في المجلة الأسبوعية صفحات ٤٣٦ إلى ٤٤٧ لسنة ١٩١٧ أنه لم يكن عصر أيام الملك تين ( أحد ملوك الأسرة السادسة ) رقيق .

ونحن نجد عند هؤلاء العلماء أنفسهم وعند غيرهم شواهد جمة على أن الذي قام في مصر منذ بداية التاريخ هو مانسميه بالعهد العبودي ، وبعض هذه الشواهد استنبطناها مما أثبتته الأستاذ سليم حسن<sup>(١)</sup> وموريه<sup>(٢)</sup> ويرين<sup>(٣)</sup> وبريستد<sup>(٤)</sup> والدكتور زكي عبد المتعال<sup>(٥)</sup> وبيت<sup>(٦)</sup> ، والذي نستخلصه منها أن العاملين

(١) راجع صفحتي ٢١٤ و ٢١٥ الجزء الثاني من كتابه « مصر القديمة » وفيها الوثيقة المنسوبة إلى متن ( الأسرة الرابعة ) والقائلة بأنه ورث أرضاً عن أبيه بما عليها من أنفار ومواش

(٢) راجع صفحة ٣٥٦ الجزء الثاني من كتاب بيرين « تاريخ الأنظمة » عن ترك أحد رجال الملك خفرع ( الأسرة الرابعة ) أمواله وهي أرض زراعية وأنفار .

(٣) راجع صفحة ٣١٨ الجزء الثاني من كتاب بيرين . السابق حيث تجد أن متن اشترى مائتي أرور مع عدد كبير من العبيد - أسرى الحرب ( الذين كانوا يسمون بالزراع للملكيين ) وراجع صفحة ٢٦٢ الجزء الثاني أيضاً تجد مرسوم يبي الثاني الذي ينص على إلحاق العمال بالحقول ليعملوا فيها « إلى الأبد ولا آخر الزمان » .

(٤) راجع نص رقم ٣٣٨ من الجزء الأول من كتاب بريستيد .

Ancient Records of Egypt — Breasted. طبعة شيكاغو ١٩٠٦ .  
عن هبة متن أرضاً عليها أنفار .

(٥) برغم أن الدكتور زكي عبد المتعال يقول « أما الرق الخاس أو استرقاق فرد لآخر فلم يظهر إلا بعد الأسرة الرابعة في القرن السابع والعشرين قبل الميلاد » ( ص ٢٧٧ من كتابه تاريخ النظم ) إلا أن الاستفادة من تلك الشواهد أن النظام حينذاك كان عبودياً .

(٦) راجع صفحة ٢١٢ الجزء الثاني من كتابه Cambridge Ancient History-Peet حيث يقول أنه منذ الأسرة الرابعة والخامسة نجد سلسلة من الرسوم والكتابات تدل على أن صاحب المقبرة قد ترك أرضاً وعبيداً .

يقول الأستاذ سليم حسن ( ص ١٢٠ الجزء الثالث من كتابه ) أن أصحاب العبيد كانوا يؤجرونهم في مقابل ثياب وأوان الخ - ويذكر بريستد ( ص ١١٤ ج ١ من كتابه ) أن النمس المقروء على مقبرة القاضي « أخت - حري - حبت - من الأسرة الخامسة هو إن جميع من عملوا في بناء هذه المقبرة قد نالوا أجرهم من خبز أو جعة أو ثياب أو زيوت أو قح بكمية وافرة ذلك أني لم أكن أكره أخذاً على العمل » ورتبت للمادة ٧٧٣ من تفريع حمورابي أجراً عينياً للعامل بالمياومة ، ونجد في سفر التكوين ( ٤٧ - ٢٣ - ٢٤ ) أن يوسف قد اشترى من الأهالي أرضهم أثناء المجاعة والجفاف وقال لهم ( اليوم قد اشتريتكم مع أراضيكم ستقومون بزراعتها وعند الحصاد تدفعون إلى فرعون خمس المحصول وتأخذون الأربعة أخماس الباقية » وفي العهد القديم كما في القرآن قصة يعقوب الذي أجر نفسه لعمه سبع سنين لقاء زواجه من ابنة عمه .

رزحوا تحت وطأة ثقيلة منذ بداية التاريخ ، ونالوا أنصبه تافهة عينية نظير عملهم وباشروه بأدوات تقتضى أعظم بذل من الجهد البدنى ، وهذا كله يطبع أغاني العمل الشعبية ويميزها بل وهو علة وجودها كما نبين ذلك فيما بعد .

يقول الدكتور ماقريس .

إن أغاني العمل هي « تلك الأغاني المعروفة منذ العصور القديمة للغاية ، وهي الأغاني الشعبية المميزة التي وصلتنا في شكلها البدائي وكانت قد أنشئت لتصاحب عملاً عنيفاً ، ولتضفي عليه النعم وتمده بالوحدة الحركية » .

فهذه الأغاني إذاً أكثر ما تكون فنون الأدب صدوراً عن الضرورة وأشد ما تكون اختماراً ، عرفتها مصر والعاملون فيها طوال التاريخ ، وجرت ملازمة للزراعة التي ما برحت تقوم على أدوات بدائية نجدها بذاتها أو مع تغير سطحى لدى الفراعنة ومن جاء في إثرهم .

### السمات المميزة لأغاني العمل

الحق أن سمات أغاني العمل هي عينها السمات العامة للأدب الشعبي التقليدى ، ففيها الجماعية ، والصدور عن الضرور ، والاحتفاء بالمعتقد والعرف والاصطلاح ، وفيها التاريخ الشعبي بواسطة الأدب إلى آخر ما بسطناه في الفصول السابقة وأول ما يطالعنا من صفات العمل السائد لدى جمهرة الفلاحين أنه يؤدى بأدوات عمل بدائية لا بد للعامل بها من أن يبذل مجهوداً بدنياً متصلاً ومن أن

---

== ومؤدى مثل هذه الإشارات أن العاملين لم يكونوا يمارسون العمل ، على أساس من العقد الحر ، بل كانوا عبيداً وحتى أولئك العمال الطلقاء ( ق روم مثلاً ) لم يكونوا هم العناصر الفعالة في الإنتاج أثناء تلك الفترة من تطور المجتمع ، وعمل هذا شأنه لا بد وأن يلقى في وجدان العاملين أصحاب أغانيه ، بالحزن بدل الفرحه ، بالشكوى بدل الرضا ، والسكره بدل الحب .

يكرر الوحدة الحركية طوال وقت عمله ، يمد الذراع ويثنىها ، يسط اليد ويقبضها ، يرفع القدم وينزلها ، ويشد عضلاته ويرخيها فكأنما جسمه آلة تدور في حلقة مفرغة من الحركات المتكررة .

ومثل هذا العمل يلزمه إرسال الأصوات التي هي في الأصل رد فعل غير إرادى من العامل والتي أصبحت تنظم توقيع الحركة البدنية : فهذه الأصوات - ثم من بعد الأنغام - ذات فائدتين ضروريتين: الأولى التسرية عن العامل والثانية تنظيم حركته البدنية وحفره للبذل وأنت تلاحظ أنه مامن عمل يدوى إلا كان الفناء جزء منه . وكلما استلزم العمل جهدا أعظم كلما تأصل الفناء فيه ، وهذا خلاف ما نلاحظه عند العمال بالآلة الميكانيكية أو الكهربائية الذين جعلت تلك الآلة جهدهم يستقطب في محور واحد ، هو الانصراف التام إلى عملية الإنتاج ، والانتباه العميق والتركيز على الآلة التي إن أهملت ، أتزلت بهم أضرار جسيمة .

وبمعنى آخر فالعامل بالآلة البدائية وفي إنتاج طويل الأجل نوعا ، يبذل جهدا جسميا أكثر مما يبذل ، في حين أن الآخر يبذل جهدا عصبيا على الغالب ، والنتيجة الحتمية أن يتسع وقت الأول وطاقته للفناء ، ويعز وقت الثانى وإنتاجه عن أن يستطرد إلى غير العمل .

فبالضرورة إذا أول طابع تلقاه في أغاني العمل ، ويترتب عليها أن أغاني العمل لاتصلح إلا له . أى لاتصلح لأى جانب من الفراغ أو المناسبات الاجتماعية الأخرى ، وفي حين أن معظم فروع الأدب الشعبى يسوغ تداولها في وجوه شتى ومناسبات عدة .

والأمر الثانى أنها ، وقد صدرت للحفز على العمل ، تتضمن إرشادات وتوجيهات وإهابات خاصة بالإنتاج .



وثالث تقيجة أنها موضوعة أصلاً لتلائم الحركة البدنية فهي ممدودة مع الحركة المستأنية . ومتلاحقة سريعة مع الحركة السريعة ، ومركزة في العمل ذى الحركات المتوالية وغير مركزة في العمل الذى لا تضر به الإطالة والاستطراد .

ورابعا أنها تعتمد عناصر العمل من أدوات وحيوان وإنسان وتحتفى بها أيما احتفاء ؛ فتصفها وتواسيها وترشدها ، ذلك لأن هذه العناصر الفعالة تشابك أعظم تشابك فى الإنتاج بالآلة البدائية .

### الإرشادات

هذا ساق بالشادوف ، يعمل وحده فيه ، ويفنى مواسيا نفسه وقتاً طويلاً فيتحدث عن الحب والغربة ويصف الآلة ويندب حظه ، لكنه يدخل ضمن هذه المعانى إرشادات عملية ، فإذا علا الماء فى المسقاة طلب إلى زميله « الحوال » أن يصرفها ويبقى على ميزانها ، وإذا قل عند المنبع طلب إليه أن يجبسها عن مسالكها وأنت تحس بأن هذه الإرشادات لاتنبو عن الأغنية بل هى من صلبها :

تبلى	ياعود	بنار	الوجود <sup>(١)</sup>
بليت	الناس	كبار	وصغار
والله	دا	وليد صغار	من العود هربان
والله	من العود	شجيان <sup>(٢)</sup>	من العود هربان
والله	منك	ياعود	عمال أدوب
يا	حوال	التمى	جردها شوى



وفي الحذاء تجد قائد الإبل أو الدواب عامة لا يبرح يرشدها إلى مواضع  
الزج فيناديها « عس يدك » و « عدى » و « خطى » ثم لا يبرح يستفزها حتى  
لا تبطئ الخطى ، بأصوات اعتادتها تلك الدواب فيقول لها « حت » أو « حا »  
فتستجيب له فعلاً . . . فيما بعد إحدى أغاني حذاء الإبل .

وحياة أبوى ماناخذ الجمال يعشج<sup>(١)</sup> بنات البيض وناينسانى روح هى حت  
طلت البيضة من الطيجانى<sup>(٢)</sup> وتجول حبيبي بطا ما جاني عس يدك  
روح بلادك ياغريب الدارى<sup>(٣)</sup> روح بلادك واعزم الخطارى<sup>(٤)</sup> حت  
مدى خطاك يم الجرس رنان مدى خطا كى تجربى<sup>(٥)</sup> المكان روح هى  
من طلعة النجمة وجال لى جوم ماتشيل الفراش والحرير<sup>(٦)</sup> الرومى عس  
هجرتنى يازين وطال الهجرى<sup>(٧)</sup> حرمتنى نوم الضحى والفجرى<sup>(٨)</sup> عس  
ياعين ماتبكيش ع اللى ماتى<sup>(٩)</sup> إبكى ع اللى خلف البناتى يدك  
مدى خطا كى يا هزيلة روحى الشمس غابت والنهار يطوحى حت  
من هذا الذى ورانا يجرى برج برج ولاعمود الفجرى حت  
نادى عليهم ياسلامة<sup>(١٠)</sup> نادى نادى عليهم بع— مار الوادى  
إبكى عليه وخططى بالعودى<sup>(١١)</sup> إبكى ع الزمان اللى مضى مايعودى

ولقد تسمع أغاني عمل ليست شيئاً آخر غير إرشادات وإهابات ، ومثل  
هذه تنظم لتؤدى فى الأعمال اليدوية الشاقة كدفع الأثقال أو جر السفن ، إنها  
فى الواقع — أصوات وأنات أكثر منها معان منسوجة فى كلمات — أنظر إلى

---

(١) يعشج (٢) صوت لارشاد الدابة (٣) جمع طاقة  
(٤) ارشاد للدابة (٥) تقرين (٦) لباس الراحة (٧) الهجر  
(٨) الفجر (٩) من مات . . (١٠) يسمى دابته سلامة استبشاراً وتفاؤلاً  
(١١) خططى بالعود — يشير هنا إلى عادة المخزون بطرق مليا إلى الأرض ويلبث  
يمخططها بعود أو عصي .

أغنية دفع الأثقال التالية ولاحظ أنها خالية تقريباً من أى معنى سوى استنفار  
العزائم وشحذها بأصوات تذكرنا بما نعرفه عن الأصوات التي كان الإنسان  
البدائي يرسلها ، وما تزال تجري في المجتمعات البدائية اثناء القتال والعمل .

الفرد — يا الله هوب يا الله هيه

الآخرون — سيدنا وياك »

الفرد — <sup>(١)</sup> سيدنا وياك هيه هيه

الآخرون — الله وياك »

الفرد — ياداييم هوب هوب هيه

الآخرون — هوب هوب هوب »

وهذه أغنية يؤديها الملاحون بين دافع بـ « المدرة » وشاد بالحبل وضارب  
بالمجداف .

الفرد — جلنا المدرة <sup>(٢)</sup>

الآخرون — برضه برضه

الفرد — عنبي عنبي

الآخرون — هيلاهيلا

الفرد — وهوب ليصا

الآخرون — هيلاهيلا

الفرد — ليصا ليصا

الآخرون — ليصا ليصا

## الملازمة بين الأغنية والوحدات الحركية البدنية

فيما يلي أغنيتان إحداهما تصاحب الحركة البدنية المستأنية والأخرى تلازم الحركة السريعة ، وأنت تجد الأولى ممدودة طويلة ، وموضوعها عبارة عن استطراد وانتقال بين معان مفككة ، وموسيقى ألفاظها تناسب الطنين الناعس الذي ترسله الساقية حين تسكب القرب الماء وحين ترسل التروس الخشبية عند التقائها أصواتاً مخنوقة غليظة .

وأما الثانية فأغنية سقى بالشادوف ، سريعة الحركة ، فيها استنفار للعزيمة ، متلاحقة الصور ، وتستطيع أثناء سماعك لها أن تلمس ملازمة جرسها الأصوات المتقطعة التي تحدث من سحب الشادوف ورفع وتفرغ الدلو ، في حين أن جرس الأغنية الأولى نشيج جنازى متصل ، كأنه صدى القواديس المتابعة بين تفرغ وامتلاء ، والتروس الدائرة بين اشتباك واقتراق ، ووقع حوافر الدابة التي لا تتوقف .

### أغنية للرى بالساقية

ياساجية دورى يمين وشمال	واسجى العنب والخواخى والمان يالوبلى يالوبلى
سلامة الحمرة <sup>(١)</sup> من السكىنى	معايشة الفجرا والمساكين <sup>(٢)</sup>
ياورج الريحان مالك دابلى <sup>(٣)</sup>	والعين سودة والخواجب سايلى <sup>(٤)</sup>
صاحبى جبار مارشالى <sup>(٥)</sup>	حمل عليا حمل ما تنشالى

\*\*\*

الحلس<sup>(٦)</sup> جال للتور مالك ومالى      إسحب على باطك بلاجمالى<sup>(٧)</sup> يالولى

---

(١) البقرة (٢) التى تعاشر الفقراء (٣) ذابل (٤) مسيلة (٥) لم يرث لى

(٦) الوثاق يصنع من اليف (٧) لانتباه

الزين<sup>(١)</sup> على المعادى      لا بس جيمص أبيض وفي يده عاجي<sup>(٢)</sup>  
 يا شايلة البلاص دلي<sup>(٣)</sup> اسجيني      يا حاردة الجصة على الجبين  
 يامطرزة الجبة لحد الديل<sup>(٤)</sup>      يامحرمة العشاج نوم الليل  
 حبايبي من يوم فارجوني      خلوا عليا النار ووحشوني  
 ياربى صبحنا صباح الخير      صباح خواجه<sup>(٥)</sup> ماعليه دين  
 ياربى صبرنا صبر أيوب      وأيوب صبر لما وفي الوعد والمكتوب  
 يابت يا بيضه جوى نلعبو      الدرب خالى والجماعة غر<sup>(٦)</sup> بو<sup>(٧)</sup>

والأغنية طويلة ، يزيدونها طولا بإضافة أصوات ممطوطة ، وتتوالى خلالها أفكار كأنها تأتي اتفاقاً لذلك الفلاح الذي يجلس ساعات يومه وبعضاً من ليله ، قريباً من الجاموسة ، يغنى لها أو دائراً وراءها يستنهضها ، فيتسع له الوقت أن يقول كل ما يترأى له ، فيطرق الغرام والشكوى من صاحب المال ، ويناجي رفيقته في العمل : الدابة .

والآن إليك أغنية للرى بالشادوف .

دوبنى دوب      حرير      التوب      هوب ياهوب  
 تبكى عيونى      ع اللى      فانونى  
 سرير النوم      هجرنى      اليوم  
 سائل يا أحباب      برا ع      الباب  
 حل الغليون      بك      يامزيون<sup>(٧)</sup>

(١) الحبيب      (٢) مذبة عاجية      (٣) انزل (البلاص)      (٤) إشارة إلى إسرأفها  
 فى التجميل      (٥) صاحب مال      (٦) رحلوا      (٧) يا جميل

زوار أحد <sup>(١)</sup>	شايب	وأمر
جو لك زوار	عجسبه <sup>(٢)</sup>	ودوار
رشرش <sup>(٣)</sup> فطوم	حرير	مبروم
جليل الدين	يعيش عمره	حزين
جليل الرأى	عاشرته	برأى <sup>(٤)</sup>
يونس المعجبان	عند أم	شعور <sup>(٥)</sup>
صدر العايح <sup>(٦)</sup>	رمان	طايب
صدر المعجبان	طارح	رمان
والله خايف	منك	يا زمان

### أدوات العمل والدواب

تتضمن أغاني العمل — بالإضافة إلى الإرشادات — وصفاً لأدواته ومناجاة للدابة المشاركة فيه وتؤرخ له هذا التاريخ الشعبي الذى لا يتقيد بمعايير الزمن ولا يهتم بحقائقه، فالشادوف مثلاً يؤرخون له بأن فرعوناً أبناه وهذه حقيقة تاريخية مفروغ منها ولكنهم يضيفون إليها ابتداءً آخر فيقولون إن فرعوناً هرب فراراً من وطأة الستم بالشادوف وإلى أين؟ إلى الشمال — هكذا إطلاقاً — حيث يتصورون الدعة والراحة ومرتع الغزلان وأنه ما كراورث أهل الصعيد ذلك الشادوف القاسى فجاب عليهم الشقاء والبؤس .. إنها صورة خيالية، يعتمدها العامة كتاريخ وكفن.

---

(١) النهر (٢) ممتازون (٣) أطراف الشمال (٤) الذى لارأى له أو الذى لا يثبت له رأى عاشرته عادراً .  
 (٥) إشارته إلى القصة القائلة إن جنبة البحر قد أسرت يولس الجليل وأخذته إلى قاع النيل .  
 (٦) (العايق)



فرعون      بنـاك      شرد<sup>(١)</sup>      وخلاك  
 فرعون      شرد      بحرى      مارد  
 بحرى      ليمان<sup>(٢)</sup>      بلد      الغزلان  
 فرعون      يالئين<sup>(٣)</sup>      وهلمته<sup>(٤)</sup>      لين ؟  
 رصو      لى      العود      وجالو لى جود<sup>(٥)</sup>  
 عليه      بأميل      بدراعى      اليمين  
 يالولا      من اللوم<sup>(٦)</sup>      لم كنت أجدر عليك يوم<sup>(٧)</sup>

وتصف أغاني الساقية والشادوف والبريمة والنورج ، تلك الأدوات وصفاً واقعياً ، وتستنبط منها صوراً فنية ، كذلك التى نسمعها فى أغنية الشادوف من أن خشبه قد ألف جسم العامل به وتداخل طول المعاشرة فأصبحت جذع شجرة ، من تحته الماء ، وفى أعلاه النبات الأخضر .

وفى الحدا يفاخر كل بدابته فالحمار يقول « ماسفر إلا سفر الحمر » والجمال يرد بأن الهجين هو سيد دواب المواصلات ، ويستطرد هذا وذاك إلى وصف عيني الدابة المكحولتين ، وساعديها المقتولين ، وقوتها الخارقة ، وذلك الخضاب بالحناء الذى أرخاه عليها .. هذه أغنية يؤديها الحمارون .

وشدادى      وشدادى<sup>(٨)</sup>      وحنا الثلاثة محزمين وشدادى  
 لم الحمر التلاليسى<sup>(٩)</sup>      كثير      رايحين نلمو فى غلة البرسيم

---

(١) هرب      (٢) بلاد البحيرة لينة وارقة      (٣) يالئين      (٤) وتركته  
 (٥) أبذل جهديك      (٦) و (٧) لولا اللوم لما استطعت أن أجرك يوماً .  
 (٨) أقوياء      (٩) الغارات .

وشدادى وشدادى ونلمو الفلال من جميع لبلادى<sup>(١)</sup>  
 وخرّب<sup>(٢)</sup> لها بالطار يامداحى أمك حزينه وطالبة لفراحي<sup>(٣)</sup>  
 ما سفر إلا سفر الحميرى ياسفر الجندى بلا خير  
 ياحمار يا برديسى<sup>(٤)</sup> يا مسرح الجبة على التليسى  
 ياحمار ياحمار هات لنا الحميرى حانجيو<sup>(٥)</sup> الجح<sup>(٦)</sup> من الجرني<sup>(٧)</sup>  
 غريقنا يا زمن غرارى<sup>(٨)</sup> وسجيتنا<sup>(٩)</sup> بعد الحلامرارى<sup>(١٠)</sup>  
 يا من يبشرنى على ولىنى طلع الجبل ولاسكن الرينى  
 ويعدد الجمال فى الحذاء التالى طرائق السفر بالقوافل فى درب الأربعين  
 وفصائل الإبل المعروفة بقوة الاحتمال ثم يحدثنا عن « الشاغر » والحبال  
 المستخدمة فى تثبيت الأتقال وشدها ويناجى جملة كما يفعل الفلاح بدابة الساقية  
 والحمار بمهاره :

واللى سفرتم واركبوا الهاجى<sup>(١١)</sup> دا الجمل المولد العايجى<sup>(١٢)</sup>  
 واللى سفرتم واركبوا لعشارى دا العايجى الأحمرى<sup>(١٣)</sup> الهنداوى<sup>(١٤)</sup>  
 العبايدة ولاد جاسيين ما يدبحوش إلا الجعود<sup>(١٥)</sup> السمين  
 يا جمال أبوى يامربعة<sup>(١٦)</sup> برسيم علشان تمر<sup>(١٧)</sup> ع الجسا واللين  
 سوجو البهايم يا جمالة الجصير بعيد والعرب عطشاته  
 وصلة الفلاح بدابته ليست قاصره على أنها تشاركه العمل ، بل هى تعاشره

(١) اللباد (٢) اضرب (٣) الأفراح (٤) نسبة إلى برديس  
 (٥) سوف تمصد (٦) القمح (٧) من الأجرن (٨) الخادع  
 (٩) و (١٠) سقيتنا بعد الشراب الحلو مرأ علقما (١١) الهجين (١٢) المدلل  
 (١٣) الأحمر (١٤) نسبة إلى قبيلة الهند ندورة (١٥) العقود (١٦) يامن طعمت  
 فى موسم ربيع (١٧) نصر .

وتساكنه كوخه ، ويعتمد عليها في طعامه ، ويعتبرها مصدرا للكسب ، ويعتقد بأنها مثله عرضة لتأثير القوى الخفية وأن لها عواطف وإدراكا ثم إن عادة معاشره الفلاح المصرى للحيوان قديمة للغاية ، فمصر كانت إحدى المناطق الأولى التى استأنس فيها الإنسان الحيوان وسخره فى الزراعة .

يقول هيرودت عن تلك العادة أيام القراعنة :

« يقضى الناس الآخرون حياتهم فى معزل عن الماشية وأما المصريون فتساكنهم دوابهم » .

وقد تركت تلك العادة فى الأدب الشعبى أثرها فى تركيب الصور والمعانى فى الأمثال والحكم والشعر ، وتركت فى أغاني العمل أساليب المناجاة التى يوجهها الفلاح إلى دابته ، فيبثها لاعتج حزنه وشكاته ، ويعتذر إليها عن شظف حياتهما ، بل وليس أمرا نادرا أن يبوح لها بأسراره ومشاكله العائلية .

فى الأغنية التالية حوار بين الثور والبقرة من ناحية والعامل الذى يسوقهما ويعتذر إليهما بأنه ليس هو المسئول عن شقائهما ولاشيء « بالفرقة » ذلك بأن العتبى ينبغى أن تسدد للذى « عد » فيها الثمن - أى صاحب الأرض :

الطور اشتكى منى وجال يادراعى

فرجلتك ناجى على الأوجاعى

البجرة جالت مالى مجدارى <sup>(١)</sup>

دا الحيل والجوة للتيرانى

عتبكم على العلاف <sup>(٢)</sup> ونا مالى

عتبكو ع الى عد فيكو المالى

---

(١) ليس لى من حول (٢) الذى يقدم العلف — صاحب البقرة :

والشكوى التي تذيبها أغاني العمل ، منطقية مع شدته وقسوة العمل بتلك الأدوات البدائية ، وقد أوردنا في أدب الشكوى نماذج لها من أغاني العمل ، ونكتفي هنا بإيراد صورتين أولاهما صورة الساقى بالشادوف يشكوه فيقول إن العود قد اشتبك وجسمه فصارا شيئا واحدا وأن سبب مرضه هو المدلو اللعين :

صبحنا	العود	خشب	وجلود
والعود	غائب	بَكَى	الشاب
سبب	بلأى (١)	دلو	اللى معاى
سبب	مرضى	دلو	الجرعى (٢)
جِدْعَكَ	ياسجر (٣)	شبعنى	جدر (٤)
والله	خشبه	مخلف (٥)	عليا
			ولف

والثانية صورة المرأة تطحن الحب بالرحى الثقيلة فتسجل وطأة العمل بها وتقول إنها صارت عبدة .

ركبوى	الرحا	وجالو	شديدة
يا كلم	بالهنا	والليالى	السعيدة
طحين	الرحى	ع	البنات جاسى
وانا	عجوزة	من	عجاب قاسى
طحنت	الرحاية	مالجيت	لى حيل

(١) بلوتى ت (٢) اللعين (٣) باشجر (٤) أترعى سخطا (٥) دائرى ومشبك بجسمى

(٥) بقايا أمل

ليه العجوزة اللي ما تنام الليل ؟<sup>(١)</sup>  
طحين الرحاية ع الشباب عذاب عذاب  
ليه العجوزة وخادم الأحباب ؟  
تزلوني سوج العبيد ورضيت<sup>(٢)</sup>  
وعيطوني<sup>(٣)</sup> باسم المرة مارضيت  
ونادو وجالو يابنجيته<sup>(٤)</sup> رضيت

\* \* \*

### التساند وتبادل العون

يظهر أدب العمل التقليدي الكثير من معاني التساند وتبادل العون والمقايسة بشمرات الإنتاج ، فبالإضافة إلى أغانيه التي يشترك في أدائها العامل الأجير نفسه وصاحب العمل الفقير المضطر إلى أن يعمل بيديه ، نلقى « الحواديت » تحتفي بأصحاب الحرف اليدوية ، الذين يختلفون عن العمال الصناعيين في أنهم يملكون أدواتهم . في حين أن الآخرين لا يملكون شيئا البتة سوى قوتهم البدنية ، وهذا الاختلاف ذو أثر في تكوين نفسية كل فريق منهم ، وفي تشكيل عواطفهم ومقاييسهم للحياة ومشاكلها ، وفي إبراز الوحدة بينهم كما هو الحال مع العمال الصناعيين أو على العكس في إضعاف تلك الوحدة ، كما هو الشأن مع أصحاب الحرف .

وحسبك أن تقارن موقف كل فريق منهم من العلاقة بينهم وأصحاب العمل ، أو موقفهم من القضايا الوطنية والسياسية العامة ، لتبين أن الوجدان الحضاري يلازم العمل بالآلة تقدما أو إلتكاسا حسب درجتها هي ، فالعمال الفنيون أعلى

---

(١) لماذا يجهلون العجوز — التي لا تنام الليل — تطعن بالرحى .

(٢) هم جعلوني عبدة وأمة (٣) نادوني (٤) يابنجيته — ياعبدة .



قدماً في سلم الوجدان الحضارى من غير الفنيين ، والعاملون بالآلة الميكانيكية أرفع درجة فيه من أصحاب الحرف اليدوية .

ولقد لفت نظر دارسى الآداب الشعبية أن العمال الصناعيين ليسوا هم أصحاب أدب العمل للتقليدى ، ذلك بأنهم وجدوا في المدن والحواضر ، ولازموا أهم مقومات الحضارة الحديثة أى الصناعة ، وتأثروا بها وعاشوا مشاكلها ، وأما العمال الزراعيون والفلاحون وأهل الحرف عامة ، فقد لزموا الزراعة أقدم شكل لا كتساب العيش ، ولزموا القرية ، وانحدر إليهم ميراث عريق مستقر من المعرفة والفن والمعتقدات الشعبية ، وأنهم هم الذين صنعوا أدب العمل وحاموا عنه وتذوقوه ، ومن ثم فنحن حين نتحدث عن أدب العمل نقصد أدب الفلاحين ، عمالا ومزارعين وحرفيين ، وهؤلاء لم يعرفوا نظام الأقسام أى التخصص ، بل الأمر عندهم إشتباك شامل فالنجار في القرية قلما يتوقف عند حد النجارة وإنما كثيراً ما يشتغل بالزراعة وإذا هو اشتغل بالأولى لم يتخصص في فرع منها ، على ما نفهم نحن كلمة التخصص في الصناعة ، وهو على أية حال يرتق من الزراعة ، فيتناول أجره عيناً ، وكثيراً ما يتناوله عند ضم المحصول ، فهو أقرب ما يكون مبادلاً لسلعة مصنوعة بسلعة أخرى ينتجها الفلاح . أى أن نظام المقايضة هو المعمول به أكثر من نظام الأجر والتمن النقدي المدفوع . والشأن عينه ينطبق على الحداد والحلاق و « المعداوى » و « السقا » بل وتمتد عمليات التبادل إلى صغار التجار المقيمين بالقرى فلا تزال ترى بائع السجائر يبادلها بالبيض ، وبائع « الترمس » والخيط يبادلها بالتمح أو « الذرة » وبائع « الحلاوة العسلية » يبادلها بالزجاجات أو الصفايح الفارغة ، وكل ذلك منحدر إلينا من الإقطاع وما قبله حيث كان إنتاج السلع موجهاً للاستهلاك المحلى في القرية وغير موجه إلى السوق العام ، وكان قائماً على المقايضة لا البيع بالنقد . ومؤدى هذا أمور ثلاثة :

الأول : أن جمهرة منشيء أدب العمل ورواته هم كل من يساهم في عملية الإنتاج الزراعية ، كادحين كانوا أم حرفيين أم صغار ملاك .

الثاني : أن الانتاج عندهم يتم على غير أساس من التخصص وفي غير دائرة الأقسام .

الثالث : أنهم يتبادلون السلع التي ينتجون تبادلاً مستمراً برغم انتشار التعامل بالنقد .

وهذا بالطبع يتردد في أغاني العمل ، على أشكال متباينة ، هو يتردد في شكل الأغاني وطريقة أدائها ، فلك يساهم فيها « كورس » غالباً وقائدها يكون أكثر العمال دراية بالعمل وأقلهم بذلاً فيه أو يكون صاحب العمل المساهم معهم .

وهو يتردد في معاني الأدب نثره وشعره .

وبين أيدينا أغنية لعب يقولها الأطفال نسمع فيها احتياج كل صاحب حرفة للآخر ، فالغنى بمدك بأن يقص عليك « حدوتة في الزيت ملتوتة ، ويقسم ألا يقولها » إلا لما يجي صاحبها « ولكن صاحبها » ع السطوح » .

والسطوح عاوزة سلم

والسلم عند النجار

والنجار عاوز مسمار

والمسمار عند الحداد

والحداد عاوز بيضة

والبيضة في بطن الفرخة

والفرخة عاوزة قمحة

والقمحة في الطاحونة

والطاحونة عاوزة لمونة  
واللمونة في الجنينة  
والجنينة عاوزة مية  
والمية في الوابور  
والوابور عاوز مجرور  
والمجرور في البيت  
والبيت عاوز زيت  
والزيت عند الزيات  
والزيات عاوز محرات  
والمحرات عند الفلاح  
والفلاح عاوز سلاح  
والسلاح عند الحداد  
والحداد عاوز مسار  
والمسار عند النجار

ثم تلف الأغنية من جديد في نفس الدائرة المشتبكة من النجار إلى صاحب  
الفرخة إلى الطحان إلى « الجنابى » إلى واپور المياه إلى البيت إلى الزيات  
إلى الفلاح ..

إنها دائرة المجتمع الشعبى الفلاحى ينتج كل واحد فيه سلعة ما ولكنها  
لا تكفيه بل هو محتاج إلى إنتاج الآخر ، وهذه حال ذلك المجتمع واقعاً ، وثقت  
المصلحة بينه ، ففساند ؛ وأتت مآثرات الأدب تصور هذه الحال .

الأمثال تقول لنا « إيد على إيد تساعد » و « شعرة من هنا وشعرة من

هناك يعملو دقن « و « بارك الله فيمن نفع واستنفع » و « يد الله مع الجماعة »  
و « البركة في اللمة » و « البركة في كثرة الأيادي » .

ثم نمضي في القرية فنرى أناساً يدفعون ثمتلا أو يشدون حملا ، فينضم إليهم  
بعض السابلة ، يعاونونهم بلا أجر ونرى الفلاحين يحجي بعضهم الآخرين حين  
يرونهم يعملون فيطلبون لهم مزيداً من القوة والعافية ، ذلك هو الإحساس  
باشتباك المصلحة في العمل ، واشتباك العاطفة نحوه .

ثم انظر إلى طريقةهم في إلقاء أغاني العمل . . العادة أنهم ينقسمون إلى  
مغن فرد يقود بتمية العمال ، ويمسك بخيط الموضوع فيزيده ، ويحور النغم حسب  
ضرورة العمل ، وأما الآخرون فجوقة لا يباح لهم أن يخرجوا على الموضوع  
والنغم اللذين يبدأهما قائد الأغنية .

وهذه الطريقة الجماعية مفتاحها بيد قائد الجوقة ، أحياناً يتولى هو معظم  
الفناء ، متى كانت الحركة الجسمية التي يؤديها العمال طويلة وشاقة وأحياناً يلقي  
الجانب الأقل حين يكون العكس . وفيما يلي أغنيتان الأولى يؤدي معظمها  
قائد الجوقة والثانية يؤدي العمال غالبها :

— ١ —

قائد الجوقة الفرد : الحلواني الحلواني

الجوقة الآخرون : الحلواني

الفرد : الحلواني أبو حلاوة

الآخرون : الحلواني

الفرد : كبش وداني

الآخرون : الحلواني

الفرد : مناه بنيـــــــــــــــــه . مجوزها

الآخرون : الحلواني  
الفرد : معاه جاموسة يرعيها  
الآخرون : الحلواني  
الفرد : الله يعطيهم العوافي  
الآخرون : الحلواني  
الفرد : سلم رجالى أمال على حالى  
الآخرون : الحلواني

\* \* \*

— ٢ —

الفرد : أم الجدائل  
الجوقة : أم الجـ — دائل يابضة  
الفرد : أم الجدائل  
الجوقة : واردافها بطيخ جزاير  
الفرد : وأم الجدائل  
الجوقة : نهودها رمان جناب  
الفرد : أم الجدائل  
الجوقة : شعورها نازلة خبايل<sup>(١)</sup>

— ٣ —

وأحيانا ينقسم العمال إلى فريقين ، يبدأ أحدهما فيرد الفريق الآخر :

---

(١) منسدة كنة تغبل العقل .





وأن تمس الزرع أو العمل نفسه أيا كان يبركتها ، فتتحقق الوفرة والنماء .

فيما يلي نماذج مختلفة لأغان تلقى عادة في بدء العمل :

— ١ —

صلاة النبي

الفرد : صلى على النبي صلى

الجوقة : صلى على النبي صلى

الفرد : » يامسلم صلى

الجوقة : » » »

الفرد : سعيد من راح وزاره وشاهد أنواره

الجوقة : صلى على النبي صلى

الفرد : شرف محمد نبينا

الجوقة : صلى على النبي صلى

الفرد : يامصر ما إنك بعيدة

الجوقة : صلى على النبي صلى

الفرد : حل الجوع الجديدة

الجوقة : صلى على النبي صلى

— ٢ —

حجاج مكة ( من أغاني الساقية والنورج )

حجاج مكة حملو بالليل

دول حملو قفل وجنزيل

الله يهنيهم ويستر ديني  
يارب صبحنا صباح الخير  
صبح الخواجة ما على شى ديف  
يارب صبحنا صباح جديد  
كهلال العيد

يارب صبحهم صباح الخير  
صبح أمارة فوج ضهر الخيل  
يارب يا فتاح تيسرها لي  
وأنت الجوى ونا فخير الحال  
يارب يا فتاح يا عليم  
افتح لنا الأبواب يا كريم  
أول كلامي أجول في مدح الحبيب  
اللى تفل على جرح العليل يطيب  
من يوم حدا الحادى جرت مدامعى  
أبوا يوصيني ونا ما سامعى  
من يوم زيارة سيدنا المنياوى  
والجرح عين والطيب مايداوى

صولى على	فينا	صولى ع الى يشفع فينا
»	التهامى	» على على الجامى
صلى ون	صليتو	صولى دا خير ريتو <sup>(١)</sup>
صولى على ابن رامة	»	على المظلل بالقامة
يو <sup>(٢)</sup> على يابو طالب	يو على سرك غالب	
يو على إسحب سيفك	يو على واغرب على كيفك	
يو على واركب مأمونك	» الكفرة جولك	

\* \* \*

وأثناء العمل قد يفد رجل ذو مقام فيحييه العمال بأغنية ، أو قد يقدم لهم صاحب العمل شرباً ، فيردون شاكرين بأغنية ، فإذا أضفت هذا إلى قواعد الآداب الاجتماعية التى تتضمنها تلك الأغاني ، استبان لك أن هذا الفرع الفنائى شديد المحافظة على العرف .

هذه أغنية أنشأها العمال فور اللحظة حين قدمهم زائر كريم ومنحهم بعض الزنود :

المغنى : مرحباً مرحباً باللى حبا<sup>(٣)</sup>

الجوقة : حبا حبا باللى حبا

المغنى : باشا كبير دا الى حبا

الجوقة : حبا حبا باللى حبا

المغنى : حط ايده فى السيالة<sup>(٤)</sup>

الجوقة : حبا حبا باللى حبا

---

(١) صلوا فهذا خير مارأيتم (٢) يو طى — يا على

(٣) من جاء (٤) فى الجيب .

المغنى : وجال خدو ياشغالة  
الجوقة : حبا حبا يالى حبا  
المغنى : يالى نهيتو الشغل ده  
الجوقة : حبا حبا يالى حبا  
المغنى : وصار مبسوط بالشغل ده  
الجوقة : حبا حبا يالى حبا

\*\*\*

ولا تُنفِل الأغاني تنافه الأجر الذى يناله العامل الزراعى ، ولا فقر النصيب  
الذى يحصل عليه الفلاح أو صاحب الحرفة اليدوية ، وكثرة أغاني العمل ، تصف  
لنا شقاء القائمين به وبؤسهم ، ثم تأتى أغاني الزواج ، وقصصه ، فتستنكر  
الزواج من هذا الجمهور الفقير البائس ، وتختار للفتاة أميراً من الأمراء أو غنياً  
من الأغنياء .

إليك أغنية زواج تسجل رفض الفتاة الاقتران بالعامل والفلاح والتعجار  
و « الزبال » فأولاء يعنون لها حياة المسغبة والخفض . . إنها لا تريد واحداً  
يوقظها قبل مطلع الشمس ليأمرها أن « تفت له العدس » وإنما تبغى الذى ييسر  
لها الإفطار لبنا طازجا وفطائر شهية :

« وحياة أبوى ودراع أبوى	ما ناخذ السجا
جلبى عليه جلبى عليه	من شيلة الجريرة
وحياة أبوى ودراع أبوى	ماناخذ الزبال
يصبح يحول يصبح يحول	زبل الحمام بكام
وحياة أبوى ودراع أبوى	ما ناخذ النجار
جلبى عليه جلبى عليه	من شيلة المنشار



وحياى أبوى ودراع أبوى      ماناخذ الفجرى  
يصبح يحول يصبح يحول      فتى عدس بدرى  
وحياة أبوى ودراع أبوى      لناخذ الشبعان  
يصبح يحول يصبح يحول      فتى فطير بدهان

\* \* \*

تلك هي أغاني العمل وخصائصها ، ولقد لفتت وفرتها في أدبنا الشعبي نظر  
جامعى نصوصه ، نخصها ماسيرو مثلاً بثلك مؤلفه تقريباً وكتب يقول :

« إن ميل المصريين الطبيعى إلى الغناء ، يرجع إلى اعتيادهم تنسيق  
حركاتهم أثناء العمل ليتخففوا من بلاذته وركوده ، ولذلك يغنى الملاح وهو  
يحذف والفلاحون وهم يرفعون الماء ، والجمالون وهم يدفعون الأثقال بالعيدان ،  
ويغنى الرجال والنساء والصبية أثناء معاوتهم للبنائين فيجلبون لهم الطوب  
والأحجار ويزيلون القمامة ، وبالمثل يغنى باذرو الحب ، وحاصدو الزرع ، وكافة  
العمال الآخرين ».

ومن السابقين إلى درس أغاني العمل — بعامة — العالم الألمانى كارل بوخر  
الذى أصدر مؤلفه « النغم والعمل » عام ١٨٩٦ ، وحلال الأعوام التى تلت  
ذلك ، انتبه الباحثون إلى ميدانه ، ومن أئزم المراجع لدارسى هذا الفن في أدبنا  
كتاب سوكولوف المشار إليه فيما قبل ، فهو قد وضع الأسس العامة لدرس  
أدب العمل ، ثم تلك الكتابات الخاصة بالحضارة المصرية القديمة ، ومكانة العمل  
من الحضارات عامة وارتباط مايسميه تشايلد بطلب الطعام بانتشار المعرفة  
وتنشيط الحيوية الفنية لدى الإنسان ولمن يريد التوسع في هذا المجال أن يرجع  
إلى « الحياة والعمل في أزمنة ما قبل التاريخ »<sup>(١)</sup> لرنارد وكتابى تشايلد

« الانسان يصنع نفسه » و « التقدم والتنقيب عن الآثار » والفصول التي عقدها موريه في مؤلفه « النيل والحضارة المصرية »<sup>(١)</sup> عن وضع العمال في مصر الفرعونية وكذلك بيرين في مؤلفه « تاريخ الأنظمة » وديكوجيس في « مراحل التاريخ » بجزئية وجلوفر في « العالم القديم » وإكل في « الشرق الأقصى منذ عام ١٥٠٠ »<sup>(٢)</sup>.

\* \* \*

### الأدب واللعب واللهو

جانبا ن متلازمان يعرضان لدارس أدبنا الشعبي ، حين يتصدى لدرس جهاد الفلاح في سبيل العيش ، وهذان هما جانب العمل وجانب الفراغ ، واند رأينا في الصفحات السابقة ، كيف أثر وجود الفراغ في أنواع من الأدب أولاها المنادمة والتسرية عمن تفرغوا من العمل ولكننا نتناول هنا الفراغ في أدب العامة في القرية والمدينة وهو إما مبذول للتسلية البريئة وإما ضائع في اللهو .

وكما أن أدب العمل أنبتته الضرورة كما رأينا ، فأدب الفراغ أوجبه الحياة الزراعية ، التي لا تخص العمل بوقت محدد وساعات معينة وتجعل للفراغ جانبا آخر معلوما . وإنما هي خليط من العمل والبطالة ، فالفلاح يمضي من الحرث إلى البذر إلى الحصاد في أوقات متباعدة ، يتخللها فراغ لا يحدده هو بل تتحكم فيه عوامل خارجية على سلطانه ، ويصعب على الباحث المدقق أن يقطع بمدى العمالة أو البطالة عند فلاحينا ، فنكتفي بالتحديد التقريبي ، وعند الوصف نكتفي بالقول أن حياته عمالة غير مستمرة أو هي أشبه بالبطالة .

---

Le Nil et la Civilization Egyptienne—Morets (١)

The Far East Since 1500—Eckel (٢)

والفلاح ذاته لا ينظر إلى الوقت نظرة حاسمة ، تجده يؤرخ للميلاد والوفاة  
بمحوادث هامة دون أن يعنى باليوم والساعة ، ويضرب لك ميعاداً في « المغرب »  
أو « بعد كام يوم » أو غير ذلك من الفترات الزمنية غير المحدودة تحديداً حاسماً  
ويصور لك ضياع الوقت عنده بأمثال قوله :

« إقلع طاقتك وقلها كله فورتان في النهار »

ذلك بأن طريقة عمله وإنتاجه وحياته مستأنية متراخية والوقت معها هباء  
لا قيمة له ، يتقارب فيه العمل من البطالة ، ولا يعود الجهد المبذول بنتائج ذي بال .

### اللاهو

وأول ما يلفتنا في طرائق تمنية الفراغ أنها لا تستهدف إشباع حاجات ذهنه  
وترقية الوجدان الحضارى لديه ، بل هي وسائل لقتل الوقت بمسرات فقيرة ،  
واستجابة للاشتهاء ، فنجد أكثر الأماكن ازدحاماً بروادها « المقاهى » في  
المدينة و « والد كاكين » في القرى وكذلك « الفرز » و « مشارب البوظة »  
و « الخمير البكر » وهي في السوق والمولد والفرح وبجوار أماكن العمل ، ومن  
هذه الأماكن ازدهرت النكته والأدب المكشوف وعاشت السيرة وأدب  
المخدرات والكيوف ، وشعت شخوص الماچنين والسكرارى والمهربدين  
و « المساطيل » وأبناء الليل ، وإليها اختلف الشعراء الجوالون والقصاصون  
المخترفون و « والفوازي » والمغنون وأبناء الفن عامة .

والذى يرجع إلى تاريخ مصر الوسيط والحديث ، يقع على محاولات عدة  
قام بها الولاة وأولو الأمر لوقف ذلك المجون ، فباطالوا أهرقوا الخمر وصادروا  
الحشيش وحرموا المواخير ، ولكن استمرت تلك في وجودها ، وما تزال ، ولو  
قارنت عدد القهاوى الذى أثبتته لين أوائل القرن الماضى بما أورده على مبارك في

« الخلط التوفيقية <sup>(١)</sup> » ثم بإحصاء رسمى حديث لألفيتها اضطربت . وزادت وتكاثرت أما كن اللهو الأخرى في الريف والحضر على السواء .

ويبدو لك أن الذين كانوا يجتمعون في المقاهى والبارات خلال القرن الماضي مارسوا نفس العادات التي يمارسها رواد اليوم . . . يحدثك الأديب الماجن حسن الآلاتى في كتابه « ترويح النفوس » فيقول :

« أعلم أن الباعث لى على تأليف هذا الكتاب وصرفى فى تأليفه ثلاثة أيام من عنقوان الشباب ، هو أنى كنت مع جماعة من الإخوان ، أصلح الله لى ولهم الشان ، وأسكننى وإياهم جنات مكان ، وكنا نكثر فى بيوت بعضنا السهر ، ونغوص فى بحور أفكارنا نطلب الدرر ، وكان منا السمر والنديم والبذى والفهم والفاضل والجاهل والناقص والكامل والألكن والفصيح والمريض والصحيح والشجاع والجبان والعزير والمهان وكانت هيئتا الإجتماعية وجلستنا الاختراعية مشتملة على سائر الفنون من معقول ومقول وجد ومجون ولما زاد عددنا وكثر مددنا وضائق علينا البيوت وكدنا من كثرتنا نموت اتخذنا مركزاً أميناً وحصناً حصيناً وهى قهوة لطيفة فى شارع الخليفة ولما تم الانتظام ورضينا بهذا المقام سمينا هذه الجلسة الغرا بالمضحكةخانة الكبرى .

فالقهاوى إذا كانت على أحسن حالاتها أما كن للهزر والإلتقاء بأشتات المتعطلين ولكن كلمة الآلاتى السابقة لاتعطينا حقيقة الحال ، فهذه الأماكن وأحيائها بالأزبكية وبولاق وغيرهما ، كانت طوال فترة طويلة ، مسارح لاجتماع المسرات الحسية والتدلى بالشذوذ فى العلاقات الجنسية وتصوير ذلك كله نكاثماً وأزجالاً وقصصاً .



وإذا كانت تلك حال العامة من التفسخ في المدن فإنها في القرى لا تفترق عن ذلك - فأوقات الفراغ التي تصرف لها ما جناسته جمهور كبير ممن يستطيعون البذل بل ومن لا يستطيعونه ، وهو نتاج حياة آمنة لا تستفز الفرح بها ولا الانتشاء السليم بأحداثها فليس يسجل الإنسان فيها انتصارات على الشدائد ولا يبتدع ما يؤكد ذاته كخالق يستطيع أن يقهر الطبيعة ويفهم غوامض الغيب .

وإذا كان مقياس الترقى في أى مجتمع هو مدى ما يوفر من راحة وفراغ للعاملين . وتقليل ساعات العمل ، فليس ذلك إلا مقترناً بدعم النشوة بالحياة ، والتغنى بأبجادهما والفرحة بها ، وإدراك مسراتها .

ولكن أوقات الفراغ عندنا عاطلة من هذا كله ، ينسدل عليها اليأس من الحياة وتنهات قيمة الزمن فيها ، ويشيع خلالها الهروب من المشاكل الضاغطة ، فينحصر الهم في اهتبال المتعة العارضة ، واختلاف المسرة الشائنة ، فالانبطاح في المفهوم العام عربدة وتدل وتمرغ في الوحل ، وقلدان الإدراك . . إن همة وازعاً يزرع هؤلاء إلى الفرار مما هو حقيقة واقعة .

لقد بسطت عهود القهر الإقطاعي ، ثم الغزو الأجنبي ظلها فحمت تلك الطرائق في اللهو ، وزادتها ، فالحشيش قد ذاع في النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي ، وضربت المسكرات أوساط العامة ، وانحرفت الأمزجة إلى الشذوذ على أيام المماليك ثم صعب الغزو الأجنبي لمصر تشجيع متعمد لهذه السكيوف .

خذ مثلاً حال مصر بعد الاحتلال البريطاني فماذا ترى ؟ كانت حركة الإحياء الفكرية والوطنية قد بدأت تظهر في سبعينات القرن الماضي فلما كان الاحتلال



حرم المصريين الانطلاق قدماً ، وبلغ الارهاق مداه ، وعرف المصريون عندذاك  
أنواعاً من اللهو الماجن ، أضيفت إلى ما عرفوه أيام الحملة الفرنسية ومن قبلها  
أيام الأتراك والمماليك والأمراء ثم أن التفسخ دب فيما يسمى بالأوساط العالية  
والوسطى بأسرع مما دب في العامة .

لنقرأ ما كتبه حسن الألاتى يصف الحال في الثلث الأخير من القرن الماضي :

بطلوا الناس العذارى والغواني      بالذكورة . المرد أولاد الزواني

دور

مثل قوم لوط الرسول لما تهادى      بغيرهم والفسق صار لكل عادة  
جامم الوحي الأمين جبريل ونادى      بالهلاك والخسف لأولاد الزواني

دور

والشهادة الزور فشت والفسق شايع      والزنا صار له دكاكين في الشوارع  
والكلام الخفى عند الخلق ضايع      والضلال في وقتنا قال آن أواني

دور

والحجبى في البلد مسموع كلامه      والخمرجى معتبر على مقامه  
والليح اللى خرق عريه سخامه      من تباته يدعى والمعانى

دور

والعيال من كثرهم ناصبين شوارد      في الطريق لكن لهم قواد فواجر  
شيء هتيكة يا أخى إسمع نوادر      عمى متولى وأخوه الاسكندرانى<sup>(١)</sup>

---

(١) صفحة ١٩١ من كتابه . السابق

ولعبد الله النديم أزجال كثيرة في الموضوع ذاته وكذلك تناوله صنوع  
في صحفه العامية .

والأغنية التالية كانت شائعة أوائل القرن الماضي ومنتصفه :

قوم بنا يا خلى نسكر  
تحت ضل الياسمينه  
تتطف الخوخ من على أمه  
والعوازل نايمينا  
دوس بالالالى (٣مرات)  
عشق محبوبى فتنى  
فايته عليه مالیه الأرجيلة  
ومية الموردي الأرجيلة  
أتأبى البنية عاملة لى حيلة  
ميتى يا جدع تسكر

\* \* \*

#### فنون التمثيل ووظيفتها :

وإذا كانت وسائل اللعب وتمضية أوقات الفراغ ، هى الوجه الآخر لوسائل  
العمل وأوقاته ، فإن بعض الفنون - التى استخدمت لتقديم أنواع من الترويح -  
لا تنف عند هذا الحد ، وينبغى أن نبحث فيما كانت تحمله لجمهورها من  
معان ، وما ترسخه فيهم من قيم ، وما تسجله من مظاهر الحياة الشعبية بل  
تفاصيلها .

ومن هذه الفنون ، التمثيل الذى ثار حوله جدل — ولم يزل يشور — بين الدارسين .

وهناك أدلة كافية على أن قدماء المصريين عرفوا نوعاً من الرقص الدرامى<sup>(١)</sup> ومن تمثيلات الأسرار أو التمثيلات المحجبة ، وأن بعض هذه الفنون ، كان يؤدى داخل المعابد ، وبعضها يؤدى خارجها ، وكان منها تمثيلات ( كتمثيلية منف والتتويج ) تدور حول موضوعات مرتبطة بالنظم الأسطورية والمعتقدات القديمة .

وقد يمكن الاستدلال على أن المصريين استبقوا بعض هذه الفنون في المراحل التى شهدت الحاخلة الثقافية بين أهل مصر الفرعونية والقبطية ، وثقافات اليونان ، وحكم الرومان ، ومن المؤكد ، أن الدراما الأغريقية لم يكتب لها الذيوع أو الاستمرار في مصر والشرق الأدنى . فبالرغم من أن الإسكندرية ، التى أنشئت عام ٣٣١ ق . م — مالبثت حتى أصبحت عاصمة ثقافية كبرى للحضارة الهلينية ، إلا أن إدخال الدراما الأغريقية في حياة مصر الثقافية كان أمراً مصطنعاً لم يكتب له البقاء .

وإذا ذكر تاريخ المسرح أن المباني المسرحية اليونانية في مصر والشرق تدين بوجودها لفتوحات الاسكندر المقدوني أو أن بعض المثقفين السكندريين وهم — البيلاديون الثمانية — قد جمعوا وصححوا تراجميات كلاسيكية أخرى بهدف بعث هذا الفن — أو أن الدارسين قد عبروا على ما ثبت أن تازيكوس قد نظم تراجيدياً « الخروج » على غرار التراجيديات الأغريقية ، مما ينافي ذلك

---

(١) صفحة ٢٤ من كتاب « المسرح — ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل » وصيغة المسرح « أشلدون شى »

لا يلبث على أننا المصريين - سخيا قبل الفتح العربي - كلنوا يمارسونه هذه الفن التمثيل المثقف ممارسة متصلة أو مؤثرة .

ية ونحن نعرف أن أنواع الملامح العامة التي كانت موجودة في مصر ، أيام الرومان ، قد شجعت على ميل الحكم الروماني إلى توظيف هذه الملامح للتمثيل العامة (١) . نعرف أن هذه الملامح كانت سوقية ، وكان من أهمها التمثيل الإيماني ، والرقص التمثيلي والفناء .

ولأسباب شتى ، درجت هذه الأنواع ، عبر القرون المتوالية ، فكان الرقص والفناء والتقليد الكوميدي ، والتمثيل الساخر - أو المساءل التمثيلية - مستمرة حتى نكاد ، نجزم بأن بقايا هذه الفنون ، قد أثرت في فن المسرح العربي المصري الحديث عندما شرع بعض الفنانين ، يتأثرون بالصيغة الأوروبية منهم ويقدمون نماذجهم أمام الجمهور (٢)

غير أننا نلاحظ أن بعض هذه الفنون بدأ من دائرة الممارسات الاعتقادية كالرقص والتمثيل الإيماني - وانتهى إلى أن يكون دارجا في مجال اللعب والتسلية .

وإذا كانت نصوص التمثيلات المرتجلة ، غير ثابتة أو موجودة ، فإن بابات خيال الظل - القديمة بل تلك التي كانت ذاتها في أواخر القرن الماضي - والمزائل هذا القرن (٣) - تكفي للتعرف على عادات كثيرة ، وأنحاء شتى من الحياة الشعبية .

(١) راجع صفحات ٦٢ إلى ٨٧ و ٢٣٥ إلى ٢٤٨ من *Leisure and Pleasure in Roman Egypt- Jack Lindsay.*  
(٢) راجع مقال في المسرح العربي المصري كظاهرة ثقافية في المؤلف المنشور في مجلة المعرفة - عدد يوليو ١٩٦١ .  
(٣) راجع السرمطة في أزجال خيال الظل - مخطوطه بدار الكتب المصرية رقم ٤٧٤٠

وتحفل هذه البابات بوصف أماكن اللهو ، ومجالس الشراب ، وأنواع الملاحى والتسلية .

وقد تحفل كذلك بتسجيل أنواع السلع التى كانت رائجة ، والعقاقير والأعشاب وغيرها مما كانت تشتمل عليه محلات العطارة - وكذلك هى تشير إلى بعض الصنائع اليدوية كالحفر على الخشب ، وفن التطعيم والتكفيت والتعشيق ، وما إلى ذلك .

ويحرص منشئو هذه البابات - على أن يذكروا من التفاصيل ما يكفى غرض الباحثين فى العادات والطبائع . فإذا بدءوا فى القاء الاستقبالات والأدوار قدموا أدواراً فى وصف القاعات والأماكن والفراش والستائر والأطعمة وأنواع الفاكهة والنباتات<sup>(١)</sup> - وكثير منها ، كان يزرع فى مصر ، كما أن بعضها كان يستورد أو لم يكن مصرياً قديماً .

ويكفى أن نراجع نماذج من هذه البابات لنعرف - على سبيل المثال - أن محلات العطارة ، لم تكن تباع ماتبيعه الآن فحسب ، بل كانت تطرح بين أيدي المشتري ، أنواعاً من الفاكهة والحشائش والنباتات وغير ذلك<sup>(٢)</sup> .

وإذا اعتبرنا أغاني اللعب ، وأغاني البشرية ، وبابات خيال الظل وغيرها

---

(١) راجع أدوار ١١ ، ١٢ فى وصف البستان فى المخطوطة المشار إليها - فهى تذكر فاكهة الرومان والتماح والبرقوق والشمش والتين والسفرجل والخوخ والقشطة والكثيرى والعناب والبندق والقسطل والجوز والخروب والوشنة والكباد واللوز والسكريزوالقراصية واللوز والتفاس والليمون والريتون والبرتقال والأتريج والعنب .

(٢) راجع أدوار وصف المطار فى المخطوطة السابقة فهى تذكر البنفسج وجوز الهند والتمرهندي والخيار بالإضافة إلى القسوخ والجاوى والزعفران والاصطسكى واللادن والياسمين والبردقوش



من النصوص الموضوعية للتسلية والامتناع ، فسنبجد أنها تحمل قدراً — لا غناء  
عن دراسته — من المعلومات الخاصة بالبيئة ومسالك أهلها في حياتهم اليومية  
ذلك أن هذه النماذج ، — نوع من الوثائق النفسية والاجتماعية فضلاً عن أنها  
شواهد دالة على أسلوب العامة في تمنية أوقات الفراغ .

\* \* \*

### اللعب

وأما جانب اللعب والتسلية فأول ما يلفتنا فيه ، أن طرائقه قليلة وأدواته  
فقيرة ، ولا نحسب أنه يستطاع مع الإملاق وانخفاض مستوى المعيشة والتخلف  
عن ركب الحضارة . إلا أن تكون وسائل التسمية واللعب عصا وكره من  
خيش وطوبا وحجارة ومندبلا ، وإلا أن تكون طرائق اللعب بدائية  
ساذجة .

فالأطفال حين يجتمعون للعب « أول سنو » يقيمون حجراً ويتقاذفون  
الكرة والشبان يلعبون « اللقم » فيستخدمون ( نيوتا ) وكرة من خيش ؛  
والصبية يلعبون « الطاب » فيشقون من الجريد أعواداً ويسوونها قطعاً  
صغيرة ثم يتضاربون ، وإذا جلس الرجال للعبة تحتاج إلى أعمال الفكر ؛ حفروا  
حفراً صغيرة في التراب ونشروا فيها الحجارة ، والبنات يخططن الأرض ويدفعن  
حجراً بين الخطوط في لعبة « الحجلة » أو يسوين من البوص والخرق عرائس  
وكذلك الحال بالنسبة لألعاب « الظهر » و « التحطيب » و « الساقية » وسواها .  
أما التسلية بالفن فأدواتها فقيرة بالمثل ، هي مزمار من غاب وحزام من  
ليف ، وصناجات من معدن رخيص ، وأدوات مسكينة في لعبة خيال الظل  
والكرة كوز وصندوق الدنيا .

حقاً إن أدوات اللعب وطرائقه لدى كافة الشعوب بدأت بمثل هذه



ولكن أغاني الأطفال من ناحية البناء قد امتازت بالتبسيط والإغراب في  
الخيال لتشويقهم ، وأغلب الظن أنها من صنع المرأة ، فالأغنية التالية مثلاً تقص  
قصة « أبو قردان » الذي طالما عرفه الأطفال في الحقول وبهرهم بحقيقته وسمعوا  
من آبائهم أن صيده « حرام » والذين تشير مثل هذه الأغنية حبهم له لأنه  
« مسكين » بلا ولد .

أبو قردان      زرع فدان  
نصه ملوخيه      ونصه بدنجان  
لخت في الطين      لقي مسكين  
دبح ولده      وصبح مسكين

والأغنية التالية تجعل البقر ينبت على الشجر فيطلب الطفل إلى طالعها أن  
يأتيه ببقرة تدر اللبن فيشربه ثم يقال للطفل إن حمام بيت النبي يأكل السكر  
فيتمنى أن يذوقه :

أبوح يا أبوح      كلب العرب مدبوح  
ومه عليه بقنوح

يقول يا ولدي      يا لابس الزردى  
يا طالع الشجرة      هات لي معاك بقره  
تحلب وتسقيني      بالملقة الميني  
والملقة انكسرت      يامين يرويني  
دخلت بيت الله      لقيت رسول الله  
ومعاه حمام أخضر      يلقمه سكر  
ياريتني دقته      لاجل النبي زوته

والأطفال يفرحون للمطر ، ويمضون تحت وابله منتشين فيتمنون أن يشتد  
ليزكو الزرع ويفيض الإنتاج فيملثون بطونهم :

يا ربى تشقى وأبل بشتى<sup>(١)</sup>

والقمح يرخص وأملا كرثى

ومرة ثانية يتمنون أن تصب السماء ماءها فيملاً القلة :

يا نظرة عبد العال صبيها واملى الفنبجان

» » الله » » القلة

وأخرى يرجون فيها أن يفيض المطر فتفيض به دروب القرية ويعوم الأوز :

يا نظرة رخيها خلى الوز يعوم فيها

يا نظره رخی رخی على قرعة بنت أختى

بنت أختى قرعة قرعة خدها الدير وطلع يرعى

قرقشها تحت الترة

وتصاحب الأغاني الأطفال في مدارج لعبهم ، في سلامهم وخصامهم .

هذه الأغنية يغنيها الأولاد البنات فيدعون أن الخاطبين جاءوا يطلبون

يد الفتاة فلم يرض أبوها وبقيت تبكى :

يا فاطمة يا ختى مالكى انتفختى

جم يخطبوكى مارضيش أبوكى

زعلو وفاتوكى وفضلت تبكى

وأحلى اللعب عند أطفال القرية ما كان بعد العشاء في ساحتها يمر بعضهم

بمنازل البعض فيتنادون :

يا لاعبين كل الليلة اتعشو وتعالو  
ون ماجيتوش الليلة لا حدفكم بالقليلة

سم الفسار

عند العطار

اخبط يا طار

كل الليلة

وفي رمضان لا يكاد الصائمون يفرغون من «إفطارهم» حتى يسرى الأطفال  
يفنون ، وهم يطرحون فوائسهم المزوقة ويطلبون طرائف الحلوى من أهل  
أصدقائهم :

لوما محمد ماجينا يا الله الفسار

ولا تعبنا رجلينا » »

يحل كيسه ويدينا » »

يدينا ما يدينا » »

يدينا متين ريال » »

وفي وقفات العيد يغنى الأطفال مقاطع تفوح بالتعصب الديني :

يا برتقال احمر وجديد النهارده الوقفه وبعده العيد

وحين يرون طائفة في الفضاء يفنون :

يا عزيز يا عزيز كبه تاخذ الانجليز

وباختصار فأغاني اللعب جد كثيرة ومتنوعة ، تم عن طاقة واستعداد

مليحوظين ، ولكنها تم بالمثل عن فقر شديد وتهافت .

وبقيت مسألة يثيرها بعض المشتغلين بالقولكلور ، تلك هي محول أنواع

معينة من أدوات السحر والأدوات المستخدمة في الطقوس والمناسبات الاعتقادية



إلى مدار للعب أو إلى حيث تكون مادة السخرية ، ومن الأمثلة المقدمة عندهم عرائس الأطفال ، فالمعروف أنها شائعة في السحر أنى كان ، تتخذ أ نموذجاً للكائن البشرى ، فتلقى عليها التعزية أو الرقية ، وما تزال النساء في قرانا حين يردن رد العين يصنعن عروساً يثقبنها بـ « دبوس » ويلقينها في النار بين البخور . وكأنها تمثال للحاسد أو الحاسدة ، ثم تجدد البنات يشغفن شغفاً جمّاً بالعرائس ، ونقطة الجدل هنا خاصة بالصلة بين السحر واللعب ، وفي رأينا أن الفراغ ووسائل تمضيته توأم العمل ذاته ، ومثله في العراقة والقدم ، وأتينا نميل إلى الظن بأن الإنسان الأول بدأ يلهو أثناء قعوده عن طلب الطعام وقبلما يخطو إلى حيث يريد السيطرة على مصادر الخير والشر ، وبالتالي فاللعب ووسائله أعرق من السحر .

وعلى أية حال فنحن نقع أحياناً في كتب التاريخ على ما يشهد بحدوث ذلك التحول ، فإما أنه بدأ من اللعب والعمل إلى السحر ، وهذا هو الرأي الراجح عندنا ، وإما أنه اتخذ الطريق العكسى كما يقول البعض ، وبين يدينا رأى لأحد الصوفيين — هو الشيخ محمد بن سالم الحفناوى الشافعى — الذى سجله الجبرقى فقال بأن أغنية الأطفال التى اقتبسناها فيما سبق وأتى مطامها « أحدثك حدوده بالزيت ملنوته » قد أنشأها الصوفيون وفسروها على طريقتهم ، وبصرف النظر عن صحة ما قاله ذلك الصوفى أو بطلانه ، فالواقع أن الفرق الصوفية نقلت عن أنظمة أصحاب الحرف طريقة نظامهم ، ولا يبعد أن يكون المشتغلون بالتصوف الشعبى قد قبسوا أيضاً من عادات تمضية الفراغ أو استخدموا أغاني أطفال ليرمزوا بها ، لكن الشئ المرجح عندنا ، هو ذلك رأى القائل بأسبقية العمل واللعب وأديهما على التصوف ومنظوماته ، أو بمعنى آخر ، بدأت أغاني العمل واللعب ، وسبقت أدواتهما ، ثم استعارها المتصوفون وقلدوا أنظمة جماعات العمال ومع تقدم الفلاحين أخذت تلك الأشياء ترجع إلى دائرتها الأولى ، وليس العكس .

## الباب التاسع

مجموعة نصوص شفهية ومرونة

من أغاني ( التخمير ) الدينية

الناطقة بأواسط الصعيد\*\*

١ - محلاكي ياليلة لما تلبسى الصافي  
وترحى ذلاك على الى جلبهم صافي  
وأدى الرجل السالك السهور يسهر الليل ويوافي  
يميل على الدن يشرب رايح<sup>(١)</sup> صافي

\* \* \*

٢ - يازينب ياللى على الكونين عطرك فاح  
تستغفرى للعصاة والذنب ليا فى كل صباح

\* \* \*

٣ - أبو نوم يحول لأبوجوم<sup>(٢)</sup> علمتيه فى سهرك وفى جومك  
يحوله شاهدت النبي الزين وإتتا غرجان<sup>(٣)</sup> فى نومك

\* \* \*

٤ - الليل يعايرنى ويحول لى جوم يارجاد<sup>(٤)</sup>  
وازاى تنام الليل ومصباح الرضا منجاد<sup>(٥)</sup>

\* \* \*

---

\*\* هذه النماذج الشفهية مجموعة من الترميز الواقعة شرقى النيل - مركز أبو قرياس  
(١) رائق (٢) لمن يسهر الليل (٣) غارق (٤) يامن تحب النوم (٥) مشعل

٥ - أدى الليل كما غول ربطاله<sup>(١)</sup> رجال وحوش  
رجال تسهر الليل حلج<sup>(٢)</sup> يا نجيب<sup>(٣)</sup> وحوش  
أنا جلت زوجوني البنت اللي جوبالى<sup>(٤)</sup>  
كتبولى عليها الموالى فى الضعا العالى  
ندهت وجلت يا ياهند يامن . . . جالت نعمين خالى  
دنا الجلالة وأصل المصطفى خالى

\* \* \*

٦ - عجبى على رجال لا كدبو ولا ضلو  
فرطو خيامهم فى وسط البحر لم بلو<sup>(٥)</sup>  
وجاهم الطياب فى نص الليل وحلو<sup>(٦)</sup>  
وفى الفجر عند المصطفى صلو  
٧ - العشق أصله حرام وفى النبي جاز  
والنمر شربه حرام ومن ريق الحبيب عايز جاز  
والورد قطفه حلال بس إيه إن رضى الحاز  
والقتل أصله حرام عشان دين النبي جاز  
قتلوا وقتلتم عشان دين النبي العدنان  
واللى نظر لو النبي النور عليه بيان  
ترك المواطن وقال الملك للديان  
قلع الحرير ورماء ولبس الخيش يا اخوان  
سكن الجبال يا حبيبي مع الوحش والغيلان  
دا فى أول الليل يوحد ككريم حنان

---

(١) رابطة له - مرابطة - مترصدة (٢) حاق وحوش - استغاثه أو نداء اطاب المون  
فى واقف المارب - وهنا بمعنى التصدى للشا كل (٣) يا نجيب (٤) أمانى  
(٥) لم تنزل خيامهم (٦) رحلوا

وفى آخر الليل يصلى فى حرم التنبى العدنان

\* \* \*

٨ - القول على رجال لامالوا ولا سادوا ميل

بيترجعوا فى الجلالة دى شـ ابلام شيل

لو شفهم يا انخالى وهم سهرانين بالليل

غز سكارى ومقدمهم كحيل العين

\* \* \*

٩ - القول على رجال كوادى الحلفا متوام

السبع والضبع والتعبان ويام

دا فى أول الليل يتجملوا لمولام

وفى آخر الليل صلى البـ — در ويام

نماذج من المواويل<sup>(١)</sup>

١٠ - ليه ياطيب المبالى تهت عن ضربى<sup>(٢)</sup>

لهو بلايا بيعدى كل من ضربى<sup>(٣)</sup>

قعدت سنا حول ونا مجروح

وراقد على القراش مطروح

حتى طيب المبالى لف الكون واحتار بى

---

(\*) من مجموعة مركز الفنون الشعبية بالقاهرة لعام ١٩٩١

(١) هذه النماذج مجموعة من قرى سنورس بالفيوم ، وسرس الليان ، وبعض قرى

الدلتا ، وديرسواس وقد اتردد مقاطع منها فى هذه الأنحاء جميعاً أو تذيب وهي تكاد تكون

كاملة أيضاً فى قرى الصعيد الأوسط . (٢) كل من دار بى - أى القرب منى .

(٣) من مجموعة مركز الفنون الشعبية بالقاهرة لعام ١٩٩١ .





١٣ — مسك الطيب في عيني قلت له شمل<sup>(١)</sup>

رمى لي الدوا شين<sup>(٢)</sup> كانت رميته شمل

فتح قرايز رواج خلا جرحى انتسع شمل

أنا خالط وأنت يا طيب عازل

مين يا طيب قبلي وبعدي حمل المعيرة ع الزل

خايف أقول آه ساكن<sup>(٣)</sup> جيرتي عازل

الله يجازي العوازل بعثروا شمل

١٤ — الله يجازيك يا حاجب الغزالي في القصور العالية سنتين

إنت حداك الجميل بتوب الحرير سنة وتنين<sup>(٤)</sup>

وان قلت لي الحق تنول الأجر بدل اليوم سنتين

اللى بانشد عليه أبيض بطولين مبروم كالفضة

فه زمرد وسنه في الهوا ضحكك

أتمنى له سرايا في السما مبنية بالفضة

ورمش عينه من غير سلاح ضحكك

محفوظ قانونه والسؤال حداي كالفضة<sup>(٥)</sup>

من اشتبك بيه يصير خالص كما الفضة<sup>(٦)</sup>

وآدى سنة حول عيشان<sup>(٧)</sup> خاطره مررت

(١) شمال (٢) ردى (٣) بجوارى

(٤) سنتان (٥) نقي كالفضة (٦) معنى البيت: من يشتبك في رواجي  
يتألم ويصنع تقار كالفضة الخالصة (٧) حيارت حياي مريرة

وانلخبط الرأي ماعارف ان كان مر أو مریت  
و ترتبط<sup>(١)</sup> الطرق لا شفت ايدو اليمين تشاور أنا مریت  
واللى بانشد عليه ليه ضحكة كما الفضة

---

١٥ - من بعد ما كنت على حال الناس بانفرج  
صبت لقيت الناس على حالى بتفرج  
من بعد ما كنت باطلع سلام العز بمدرج  
زقق على غراب الين فرکش لتي منى  
ياحسد الناس على اللة تعالى انفرج<sup>(٢)</sup>

---

١٦ - فكوا المطايا دخلونا سوا ليه  
ما تستعجلوش الفراق دا الخير فى اللة  
دى دنيا غرورة مالهش عزيز فينا  
هلبت ياعين بعد القمر تيجى وراه ضله<sup>(٣)</sup>

---

١٧ - ياعين قلى من التطلع لا تبلى  
والبست أنا توب من نار الغرام تبلى  
من قبل ما تجمع آدم على حوا بتسعين عام  
ألف فى الكون الاق الغلب مكتوب لى<sup>(٤)</sup>

---

(١) واسدت الطرق (٢) نماذج من مجموعة المواويل التي تم تسجيلها بإشراف  
المستشرق حاك يريك أثناء عمله خبيراً لمركز التربية الأساسية، بمرس البان سنة ١٩٥٦  
(٣) البال ( التحريف لكلمة البان ) وهو الحبل يجر به الفلاحون السفينة .

١٨ - عزولى جبار كوانى بنار وفتنى

خلانى مختار ما بين لفكار وفتنى

خلانى كشبه مركب فى وسط بحر غرقاته

لا ريح مساعد ولا خل يجر البان<sup>(١)</sup>

ولا أهل طاقم نواحى البر غير آنه

ضيت عينى من البكا وجر البان

اخص عليك يا زمان بتخلى الأصيل مهوش منصوف

من بعد ما كانت ثيابى من حرير من صوف

صبحت كما صوف غزلى الدهر وفتلى

---

١٩ - يا أهل العجب على جمل مجروح ومنطى

يفوت على الخصم موسوق غلب ومنطى

ما قلتلك يا عينى خديلك رفيق زين

من خيار الناس إذا خدنى

يبقى ذخيرة على طول الزمان إذا مال

يبقى يدارى على العيبات وينطى

---

٢٠ - أنا جمل صلب لكن علقى الجمال

غشيم متاوح ما يعرف هوا الجمال

كار الجمل لو جمل لازم يكون جمال

وعدنى زمانى مع اللى ميعرفوش قدرى

---

(١) حبل يجرب به الفلاحون السفن .

دول شيلوني التراب من بعد الحمول العال  
دنا كنت واعى وقاعد وسط المجال قدرى  
صبحت فى إيد الأرامل يلعبونى العال  
لقيت السند والهند وبلاد تركب الأفيال  
وانبعت وشريت من واحد إلى واحد  
ما لقتشى واحد يصين الود والجمال

٢١ - يابنت كشمير حزامك غلب الحباك

دخلت ولعبت وآلت والنبي حباك

محلاك يا حلو ساعتن تطل م الشباك

تلقى الغلابا قاعدين صفين

منهم بستار ومنهم من رعى الشباك<sup>(١)</sup>

٢٢ -- بستان حبيبي طرح طمره والطمر موش لينا

والنخيم عامل فرح والقرش موش لينا

حتى القميص داب وهو جديد موش لينا

إسمع أنا أوصيك ياللى تعاشر فى خلق اليوم

دول يعصروك عصر ، ويخلو هدومك عوم

الناس تعاشر فى ناس يستعيبو المعيرة واللوم

ونا بعاشر فى ناس يمشطهم فى كطر الكلام واللوم

بسمع شتيمتى بودنى وأقول للناس موش لينا

٢٣ - ليام مضت وانت قاعد فين ياخلي  
ياللي تصكيد العوازل آل وانت داخل لي  
يا داخل الضرب سلم لي على خلي  
سلام زي النسيم آل يسمعو خلي  
يا قصر طاطا شباييك خليني أشوف عيون خلي  
ولا قصر طاطا شباييكو ولا خلي بينزل لي  
لابس قميص مشمشي يا حبيبي وراخي على التهود تلي  
يا حلو داري عيونك وخلي الخلد باين لي  
دنا أبقى نايم في الليل ولا في شكلك في المنام داخل لي  
أقوم مفزوع من النوم القاي فريد وحدي  
كذاب يا حلم فين أراضيك ياخلي

٢٤ - بلد الحباب بعيدة نوحى يا عين  
يا من يجيب لي حبيبي وياخذ من عيوني عين  
وياخذ النص راخر ويكناني بقية العين  
النيل حذف جرف وأنا دمعي حذف جرفين  
قسما وبالله وصوم العمر يلزمني  
ما فوت حبيبي ولو أعدم بقية العين

\* \* \*

٢٥ - قايت على حبيبي قلت لو وحده  
شايل طبق ورد مد إيدته حذف واحده  
أنا قلت يا حال قوادي احذف كان وحده



قال ماتتكرشى الأسيه الى عملتها فيه  
جرحتنى جرح واحد قصاد واحد

\* \* \*

٢٦ — غندور خطف طير من بلاد الخيف وحماه  
وسكتوا عنك ماين حلب وحماه  
يستاهل الغندور غندره فى أرض الشام وأرض حماه  
الى خطف الخلل من خله وخايل له  
وسكتوا عنك ماين حلب وحماه

٢٧ — أحباب قلبى فاتونى أبكى رحلام<sup>(١)</sup>  
أديلم سنين فى الغربة ورحلام  
وياريت ياريس الدور كان فى المينا رحلام  
ده يقعدوا فى المجلس زينة لتاديهم  
وينخلوا فى اللبس لو لبسوا زناديهم  
واللق الأخضر زينة ليهم ورحلام

٢٨ — يا دنية الشوم مالك سادرة جبالى  
لا يوم هدى سرى ولا يوم راج بالى  
مشى الخسيس شين لوعنى وربانى  
مشى الأصيل زين فيه راحته وراحتنا  
والبين طحننا كما الحنة وربانى

[أغنية ملاحين]

٢٩ - يا حسيني مالى مالى  
» » والله يعوض  
» » الصبر خير  
» » باحلم بيهم  
» » فى الليالى  
» » يا حسيني

\* \* \*

٣٠ - طول عمرى ريس ع البحار  
اتقلب على الموج واسافر مع التيار  
قابلونى ثلاثة أبكار  
الأوله قر والثانية هلال  
والثالثة هجت فى النار

٣١ - والله إن نصفى زمانى لأمدلى غليون [\*\*]  
وأوسجه صبايا وأخلى مجده موزون  
بعد الحبيب عن حبيبه صبحه محنون  
عاشج يحول للحمام ادينى جناحك يوم  
وانا افر ييه فى الجو كدا يوم  
عشان أشوف حبيى فى السنة يوم  
ولا يجعد ارتاح ولا بنفس يجيى نوم  
والزاد مرر على ولم عيني شافت النوم

---

(\*\* ) من أغاني الملاحين مجموعة جاك بيرك .

احنا سمعنا كلام من الى جبلنا جالوا  
فار الخشب تنطفى ونار المحبة دوم  
٣٢ — أدنى زمان يا دى الحبيب لم شفتاك

\* \* \*

يا مورد الخد سابونى العدا وياك  
والله ان عطونى خزائن مال يا حلو لم راضى  
لبحتر المال واعمل معهم شكله وجضية  
حبيب جدع انسان حلو اللسان يا معلم

### أغاني جمع القطن

٣٣ — احرق تنضيف احرق تنضيف [\*\*]

حتى اللوز حتى التنايف

٣٤ — داغيط مين يا أولاد الى الصبايا فيه

دا وسايا أبو حجاج يا الله احرسه وخليه

يا شمس حجى وغربى وسلمى لنا ع النبي

يا شمس حجى بلا دلاعة دا غيطى وسيله ما فيش شفاعه

يا شمس حجى وكلى فول وسلمى لنا ع الرسول

داغيط حين يا أولاد الى الصبايا فيه

دا الوسايا أبو حجاج يا الله احرسه وخليه

— ٣٥ — حزمى بشالك الوردى

ياخولينا شالك الوردى

\*\*\*

انا بت عمك أيره

وأنا البدوية أيره

لا تحزم بشالك أيره

\* \* \*

٣٦ — داحنا عمال البيه أبو سمسية دا رمش عنيه وقف الدوريه

دا حنا عمال البيه أبو نضاره دارمش عنيه وقف الادارة

٣٧ — الأرض يا اخى ألبت مادختى

الأرض ياهوه عيانكو شيلوه

\* \* \*

٣٨ — عطاشا . واليه بلاش عطاشا عطاشا

والسقا راح يملا ماجاش عطاشا عطاشا

\* \* \*

٣٩ — غيطنا ياما فيه يا حلاوتنا

غيطنا فيه اللوز والصبايا حوز

والى مالوش لوز مايحيش ناحيتنا

\* \* \*

٤٠ — غيطنا فيه القص والصبايا رص

وادی غيط الخس قرب ناحيتنا

غيطنا ياما فيه يا حلاوتنا

- ۴۱ - حابا حابا یاللی جای  
 کرسی قطیفه للی جای  
 حابا حابا یاللی جای  
 قهوه وشای للی جای  
 حابا حابا یاللی جای  
 خروف مکتف للی جای
- ۴۲ - الغیط طوح مندیلہ لاعدنا نروح له ولا نجیلہ  
 \* \* \*  
 الغیط طوح محرمته ملقاش حد یزغرت له
- ۴۳ - خولیکوا یابنات ع الجسر مروح  
 بالتوب البیضا والمسک مفوح  
 \* \* \*
- ۴۴ - ادرج ادرج باحمام  
 آنا شایف مابقاشی  
 فین اعشش فین انام  
 أرض وسجر مابقاشی  
 ادرج ادرج باحمام  
 دور وقلب مابقاشی  
 فین اعشش فین انام  
 آنا شایف مابقاشی  
 \* \* \*
- ۴۵ - یاخولینا بص فی الجمع تلاقینا کلنا بنجمع  
 یاخولینا بص فی الساعه تلاقینا کلنا جواءه  
 یاخولینا بص فی النبوت تلاقینا کلنا بنموت



نماذج من أغاني قرى الصعيد الأوسط (\*\*)

— ٤٦ —

يا لمة<sup>(١)</sup> أنا هاوى نجوع العرب  
وهاوى الشريفة وبت باشة البلد  
يا لمة أنا هاوى دا شعر لها  
وسلب<sup>(٢)</sup> جمال ياما عجبنى عجب  
يا لمة أنا هـ — اوى عيون لها  
وعيون غزلان ياما عجبنى عجب  
يا لمة أنا هاوى فم لها  
دا بلح من الشام ياما عجبنى عجب  
أغنية زواج

— ٤٧ —

ما تمدحى<sup>(٣)</sup> الطار يامغنية  
صعبر<sup>(٤)</sup> الجبل يصطاد كركيه<sup>(٥)</sup>  
يصطادها محمد وهو فرحان  
ومزور الجبة على التققطان

\* \* \*

— ٤٨ —

الأهيف اللى حوى فوق الحدود لامات  
ما يريح الخصم أبدأفى السؤال لومات  
طلبت منه الوصال قال لى اختشى اللومات  
ليه يا جميل تجزىنى بدا كله  
لما تحبى الألف وتظهر اللومات

(\*\*) من مجموعة قرى شرق النيل — عام ١٩٤٨ .

(١) شرق النيل من للنيا (٢) يا أمى (٣) كناية عن ضفائر شعرها

(٤) هيا أضربى اللف (٥) صقر (٦) طير

- ٤٩ -

أنا عملت إيه لما التدل عاداني  
أخذ دموع عيني وعدني وعاداني  
أستاهل الكى بالنيران على أجفاني  
واستاهل الحبس والسجان يكون ظالم  
لأنى بكيت م الردى ورجعت له تانى

### نصوص خاصة بالعادات والمعتقدات

#### رقوة عاشوراء

كانت العادة - حتى مطلع هذا القرن على الأقل - أن يظهر فى شوارع القاهرة وبعض المدن ، من يبيع بخور عاشوراء ، وذلك فى أول يوم من شهر محرم .

وكان البائع يحمل طبقاً من الخوص - أو مايمائله - ويضع فيه : كمية من الملح الذى يصبغه بألوان مختلفة ، وكمية من الحبة السوداء وأعشاب الميعة .

وعندما يطلب إليه أحد أن يبخره ويرقيه فإنه يبخر « أثراً » من ملابسه ، كغطاء الرأس أو المنديل أو الصدر - أو يبخر طفلاً الخ - وأثناء إطلاق البخور يلتقى الرقوة التى تثبت أجزاء منها فيما بعد .

غير أنا نلاحظ أن أجزاء من هذه الرقوة لم تزل مستعملة حتى الآن فى المنظومات الشفاهية التى تستخدمها النساء فى الريف لرد الحسد .

ونلاحظ كذلك أن رقوة عاشوراء هذه ، يقصد بها رد العين الحاسدة عن صحة الإنسان ورزقه غير أنه مما يلفت النظر ، أن الرقوة تشير إلى شر

إبليس بالنسبة لما ما يلبسه الإنسان ، ليستر به أعضائه الجنسية ، وكذلك فإنها تذكر شر إبليس ، فيما يخص الطعام والشراب .  
والنص الذى عثرنا عليه هو ما يلى :

٥٠ — بسم الله الرحمن الرحيم \* يا حافظ يا أمين يارب العالمين .

الأوله بسم الله  
والثانية بسم الله والله  
ولا غالب يغلب الله  
رب المشارق والمغارب

\* \* \*

يا ملّيح يا ملّيح  
يا جوهر يا فصيح  
أملك الحرة وأبوك المّليح  
يارجا كل الرجا  
يا عظيم المرتجى  
عبدك القانى الفقير  
يطلب منك الرجا

\* \* \*

وما رجا إلا رجاك  
ومالنا رب سواك  
قد دخلنا فى حماك  
لا تخيب منى دعاك

يا كنز الطالبين  
يا أمان الخائفين  
يارجاء السائلين  
يا كافل المتوكلين  
لا تخيب من دعائك

\* \* \*

ما عشت اليمامة  
ولا عطرت بالخزامة  
إلا على قبر محمد بن عبد الله  
مدح النبي بشري وأحبابه العشرة  
قول النبي حق  
لما رقى واسترقى  
من كل عين خائنه أو زرقا  
إن العيون شدة ، أربعة معدة للوجع والشدة  
منهم عين الراجل الفاجر أحى من الجامر  
وعين المرة أحى من الشرشرة  
وعين البنت أحى من الخشت  
وعين الولد أحى من الزرد  
وعين الضيف أحى من السيف  
وعين السقا تاخذ من الله وتلقى  
وعين الزبال تستاهل لها مجدال  
وعين السائس الدائر الحائس

وعين النصراني أحد من اليماني  
وعين العبيد أقوى من الحديد  
وعين الفقى تحرق البندق  
وعين الجارة ساحرة ومكارة  
عَلَى يا عين يا عين  
بحق من خلق العرش واستوى  
وخلق الأم من الأبا  
إيناس إيناس ، مافيك يا عين منافع للناس  
أحطك يا عين في قتم نحاس  
وأسبك عليك يا عين بالزبيق والرصاص  
وأرميك يا عين في بحر غطاس  
ما تلتقى يا عين ملجأ أو خلاص

\* \* \*

عزايى للصغير النائم والشاب المكدود  
والصغير المولود

أبخر المطلقه ، ربما تكون معوقة  
أبخر النفسه يمكن تكون مَمَكَّسَة  
أبخر الصبيان محفوظين بالحديث والقرآن  
أبخر البنات حسنين الصفات  
أبخر البنيه والحمـام فى البِنْيَة  
أبخر المعيز من عين أم عبد العزيز  
أبخر الفراخ من عين النفاخ



أبخر الوزة من عند رب العزة  
أبخر الخيل في ظلام الليل  
أبخر الجاموس يمنع العكوس

### أغاني زيادة النيل

من العادات المرتبطة بوفاء النيل ، أنه بعد يوم النقطة بسبعة عشر يوماً كان المنادون يدورون في الأحياء صباحاً ، ومعهم صبيانهم ، ويقفون بالأبواب ويغنون الأغنية التالية التي كان المنادى وصبيه يشتركان في إلقتها .

٥١ - المنادى - يا من تديره عظيم . .

الصبي - مولاي مالنا غيرك . .

المنادى - يا ربى أمني على صحاب البيت الطيبين يا كريم يا الله

الصبي - أى إن شاء الله

المنادى - يفيض عليهم بخيره العميم كمافاض النيل على البلاد يا كريم يا الله

الصبي - أى إن شاء الله

المنادى - ويعيشوا طيبين إلى كل عام يا كريم يا الله

الصبي - أى إن شاء الله

المنادى - ثلاثة<sup>(١)</sup> اليوم يا أهل الدار

الصبي - عند الله خير

---

(١) ثلاثة ( قراريط ) أى ان النيل زاد هذا اليوم بمائة - دار ثلاثة قراريط ومن اللروف

أن المنادين لم يكونوا يملون الزيادة إلا بعد أن يصل ارتفاع مقياس الروضة إلى ستة عشر ذراعاً .

## أغنية جبر النيل

« قطع الخليج »

كان من عادات زيادة النيل كذلك تفريق « العطايا » واغتسال ذوى  
العاهات كالمشولين فى مياه الفيضان أول مايفتح الخليج .  
ومن عاداتهم أيضاً ، أن يلتقى المنادون وصبيانهم - الذين يحملون البيارق -  
الأغنية التالية ، التى يدورون بها على البيوت ، وقد يصاحبون انشادها  
بالعزف والطبل .

٥٢ - المنادى : وحل جبر الخواطر

الصبيان : عوف الله

المنادى : وجبر الخواطر على الله

الصبيان : عوف الله

المنادى : ده شىء من السنة للسنة

الصبيان : عوف الله

المنادى : ويعيشوا إلى كل عام

بعد كل نداء من المنادى كان الصبيان يردون عوف الله .

المنادى : وتعيشوا إلى كل نيل . .

يا أصحاب الفضل علينا

يا أصحاب الثنا الأبيض

الثنا ولا الغنا

والجنة مقام الكرام

والنار مقام البخيل

والنيل السعيد له فرحة  
وكل عام نجينا خاطر  
نخلى له الأرض ليسكن  
ومجيئه يسر الخاطر  
منه أكلنا والمشروب  
ومنه الطعام الفاخر  
ومنه وسيع الرحمة  
وتجري الزيادة في النيل  
وله قصر في الجنة عجب  
وعمدانه جواهر أيتام  
وله ألف طاقة تنفتح  
في كل طاقة سبيل  
وياما جرى على الحزائن  
يوم وفا لما دروا  
قعدوا الجميع في جميع  
على مين يروح وينظرهم  
ويجيب الأغا والوالى  
ويطبق على موضعهم  
وينادى على من يحزن  
ويريد الغلا على العباد  
يارب السما زيد النيل  
واهدينا طريق الرشاد

أبخر البقر من كل أثنى وذكر  
أبخر الجمال من شيل الأحمال  
أبخر الحمير من الشيطان الرجيم  
أبخر اللحاف يمنع وجع الأكتاف  
أبخر المرتبة ، من كل شيء دبا  
أبخر التراحة لأجل الصبية المراحة  
أبخر الحصيرة لست الكبيرة  
أبخر الحلة وطبيخها

ربما يكون إبليس ياكل منها

أبخر المشنة وعيشها

خوفاً من العجوزه وجيشها

أبخر الثنتيان لمنع الشيطان

أبخر الصفا من عين أم مصطفى

أبخر القبقاب لا يلبسه العفريت عند الباب

أبخر الطرحة ، من عين التي جابه ورايحة

أبخر اللباس من عين الخناس الوسواس

أبخر الدكة ربما يكون إبليس في الربطة والفكة

أبخر الخشب ، من عين أم دهب

أبخر النحاس من عيون الناس

\* \* \*

رقوتي تمام من بركات الإمام  
رقوتي تَمَلِّي من بركات المتولي.  
بخوري نعاى من بركات الرقاعى  
بخوري ريفى من بركات العفيفى  
بخورى ب ذا، من بركات السيدة  
بخورى ندوى من عند أحمد البدوى  
رقيتك بالاتنين بالحسن والحسين  
بخورى جاوى من بركات القناوى

\* \* \*

رقيتك يا صاح بسورة الفتح

\* \* \*

أرقيك من خطرة القـدم  
من كل سحر وعمل من كل شرو وكبة  
أرقيك ما فى الدهر من كل شدة وقهر  
أرقيك ما فى الجنة من كل شرو ومحنة  
أبخرك بالقم من نبذات الدم  
أرقيك بالحاجب من كل شدة واجب  
أرقيك بالتورة من كل ضرورة  
أرقيك بما فى الروس من عيون الناس

\* \* \*



قالت له يا نبي الله خذ عليا عهد الله  
بل ميثاق رسوله الله  
بل الحجر الأسود والنار توقد والماء يجمد  
والبحر يسجد والرب يعبد  
إن مطلق ما في العين يحرق  
وصلى الله عليك يا محمد  
وعليك يا نبي الصلا والسلام

---

### مجموعة أمثال وأقوال سائرة

---

قال النحس :

٥٣ - جيت أناجر في الكتان مانت النسوان  
جيت أناجر في الحننه كترت الأحزان  
عملت طواقى خلق الله الناس  
من غير روس

---

٥٤ - قال شحتونى أنا ابن أخت ربنا  
قالوا خالك يعلم بالحال

٥٥ - عيشك يحبب اللى يا خالى

قال من سوء بنحتى يا ابن أختي

٥٦ - زى مرزوق يحب العلو ولو على خزوق

٥٧ - قالوا لجحا سيدك أخذ رتبة

قال كتر الجرى وقلت الماهية

٥٨ - زى اللى الباية جراه من لسانه

٥٩ - البقرة بتولد والطور بيحرق ليه

قال أهو تحميل جمایل

٦٠ - أدعى على ولدى واكره من يقول آمين

٦١ - اللى يربط فى رقبتة حبل ألف من يسحبه

٦٢ - طاهرت أنا عنبر قام فرشع سعيد

٦٣ - الحمايمة ، وأخت الجوز عقربة صمة

٦٤ - العطار الزفت يضيع للمستكة ويستعصر

على الورق

٦٥ - أعمى ويسرق من مفتاح

٦٦ - تقرا مزاميرك على مين يا داود

٦٧ - قالوا للجعان الواحد فى واحد

بكلام قال برغيف

٦٨ - يا فرعون مين فرعنك ؟ قال مالتيتش

حد يردنى

٦٩ - قال يا با إيه أحلى من العسل قال الخل

إن كان بلاش

٧٠ - قالوا للغراب ليه بتسرق الصابون ؟

قال الا ذية طبع

٧١ - قالوا للكاتب استريح قال وقف

٧٢ - واحد شال معزة قام ظرط

قال ماتوا بنتها

٧٣ - طول ما هو ع الحصيرة لا يشوف

طويلة ولا قصيرة

٧٤ - الليل ما هو قصير إلا على اللي ينامه

٧٥ - خدى لك راجل يبقى لك باليل غفير

وبالنهار أجير

٧٦ - العاقل من غمزة ، والجاهل من رفصة

٧٧ - اللي يقدم قفاه لأمك ينزك

٧٨ - اللي يقول للناس يا عورة تلعب بها

الناس الكورة

٧٩ - لا تخلى ندى الورد يفوتك ولا طل

بابه ينزل عليك

٨٠ - زى رواج أمشير كل ساعة

فى حال

٨١ - الغنى شـكته شوكة بقت البلد في دوكة

والفقير قرصه تعبان قالوا : أسكت بلاش كلام

٨٢ - لا خير في زادٍ يجي مشحوط ، ولا في نيلٍ

يجي في توت

٨٣ - حسدني البين على كبر شواربي

٨٤ - خذ من الحـافي نعله

٨٥ - يموت الجبان يبقى فارس خيل

## أقوال سائرة في الصحراء

فيما يلي مجموعة من نماذج الأقوال السائرة التي تجري بذاتها ، أو مع تغيير وتحريف في طريقة نطقها . أو في كلماتها - لكنها منتشرة ذائعة في استعمال الفلاحين والبدو على السواء . كما أن أغلبها يرمى إلى غايات ووجوه استعمال واحدة أو متماثلة .

والأمثال التالية مجموعة من مرمي مطروح .

٨٦ - شَهْرًا مَوْبَلِيكَ مَا تَعْدِيْ اَيَّامَهُ

(يقابل : أردب ماهو لك ما تحضر كيله الخ)

٨٧ - الْجَيِّتَ أَكْثَرِمِ الْفَيْتِيتِ

(يقابل : الجايات أكثر من الرايحات)

٨٨ - عَآمَّنَاهِ الْأَوَاجَ سَبَقْنَا عَلَى بِيوتِ الْكِبَارِ

(يقابل : علمناهم الشحاته سبقونا على البيوت)

٨٩ - يَخَاشِشْ بَيْنَ الْبَصْلَةِ وَقَشْرَتِهَا مَا تَأْخُذْ

إِلَّا صَنْدَقُهَا

( يقابل ٠ يا داخل بين البصلة وقشرتها )

ما ينوبك إلا صنتها

٩٠ - عليشين . خاطر الورد ينسقى العليق

( هذا المثل متداول بنصه في الوادي )

٩١ - ضحكنا له بيت عندنا

( سيكتنا له دخل بحماره )

٩٢ - تحلم الديكة إنها تطرطش ف عرمة

الفـلة

( في معناه : الجعان يحلم بسوق العيش )

٩٣ - دبير دورة أم العروس فاضي ومرهون

( زى أم العروسة قاضية ومشغولة )

٩٤ - قلدها لرقبة عيلم واظهر منها سيلم

( في معنى : ادى العيش لخبارينه )

٩٥ - اللي عنده ابرة يقول الحديد غالى

( نفس المثل )

ياما جال<sup>(١)</sup> لها ستي غزال الشام

إيش هونك وإيش جابك ليا

( أغنية دخلة )

٩٦ - الليلة الليلة فرح الله جريب<sup>(٢)</sup>



وبعت البدلة ويا اتنين عبيد<sup>(١)</sup>  
ولا عاوز البدلة ولا عاوز العبيد<sup>(٢)</sup>  
إلا أننى ياحلوة فى جصر جديد

\* \* \*

بكائية تؤذيها الابنة على أيها  
٩٧ - إن جوت أخويا زى أبوى كذاب  
دنا أبوى حنين حنته ع الباب  
إن جلت أخويا زى أبوى أكذب  
دنا أبوى حنين حنته تغلب  
ولما ناديت يا ناشلى جانى  
وإذا كنت بين بحرين عدانى

\* \* \*

### مربع واقعة الأشراف من سيرة الهلالية

هذه مقدمة النص الشفاهى للوقائع الهلالية كما هى ذائعة فى إقليمنا طوال  
سبعين عاماً تقريباً :

٩٨ - مدح النبى زين وجمال محمد عروس القيامة  
ياما خاطب الظبى وجمال<sup>(٣)</sup> وكم ظلته الغامة  
مدح النبى زين وكمال محمد أبو نور ناير

---

(١) هذه الشطرة والسابقة عليها كأنهما جرتا على لسان العروس .  
(٢) الشطرة الثالثة والرابعة على لسان العريس (٣) جمع جل .

ياما حسنه الحق وكمال وجه-ل باسمه المناير  
ومن بعد مدحى وشعرى وعدت النفوس الطماعه  
أقبلت لما شاب شعرى عسى أن أنول الشفاعة  
فيا مصطفى لا تدعنى لهول يشيب النواصي  
وإن كان ذنبى ودعنى كن ساعيا فى خلاصى  
وكيد الظروف قدمتنى<sup>(١)</sup> وضيق عليا الصوابى<sup>(٢)</sup>  
وظروف الزمن قدمتنى لهول به قد ضاع صوابى  
فخيت أن أشغل البال بذكر القرون السوالف  
عسى يشفى منى بلبال<sup>(٣)</sup> وأترك صحاب السوالف<sup>(٤)</sup>  
فأقول فى بدء فى بعد الصلا ع التهامى<sup>(٥)</sup>  
يا سامع الجول منى اصنع لنشيد التهامى

ملاحظة : بقية النص يتضمنه الجزء الثانى من الكتاب ( أنظر —  
فصل السيرة ) .

### مربع مرثية

تأليف الشيخ عبد الله لهلبها (\*\*)

هذا أنموذج كامل للمراثى التى كان الندماء يقتربون بها إلى أصحاب العطايا  
وقد أوردنا فى سياق البحث جزءاً من المرثية يختلف بعض الاختلاف عن النص  
التالى وذلك لأن المرثية يتواترها الفلاحون عندنا شفاها كجزء من تاريخهم .

---

(١) قد بمعنى قطع ومتى بمعنى جسمى (٢) الحيلة أو الرأى المصائب (٣) لعل بلبلة  
فذكرى أن تنهى (٤) وعساى أترك الخاطئين (٥) التى (٦) الحق  
( \*\* ) من مجموعة قرى شرق النيل — أبو قرقاس عام ١٩٤٨

٩٩ - علشانيه نومك يافندي ولا نلتجوشي بدالك  
 وإن كان يطلع الحج<sup>(١)</sup> عندي جول في الحشم ما بدالك  
 وعلشانيه ياجصر لحزان وكم من مجادم أتوك  
 وكم من حواليك لاح زان بفرسان والعز حولك  
 فين الأسد غاب منك وجل المحامل<sup>(٢)</sup> حبابك<sup>(٣)</sup>  
 وراح فين كرمك ومنك ورن الخدم عند بابك

\*\*\*

ولا أنسى وداك ولا أنسى ولا حد غيرك غليلي<sup>(٤)</sup>  
 ولا ذكور بعدك ولا أنسى<sup>(٥)</sup> إذا جيت يطفو غليلي

\*\*\*

ولا زيد عندي كعمرو ومين قال بعدك كفاني؟<sup>(٦)</sup>  
 ون كنت ألزم النوح عمرى ودمى دما ما كفاني

\*\*\*

وراح فين سيد العطية وراح فين بحر الدميرة<sup>(٧)</sup>  
 وعندو الأسى والخطية تقوه في مكارم غزيرة

\*\*\*

أنا اللي فراجك رجفني<sup>(٨)</sup> وجبت الجلم<sup>(٩)</sup> والمحابر

(١) الحق (٢) الرجل القادر على حمل الأعباء الثقيلة (٣) حبيبك

(٤) وليس أحد - واك يرضيني (٥) ولا إنا (٦) ومنذا يقال إنه كفاني

الحاجة بعدك؟ (٧) كناية عن الكرم البالغ (٨) أنا الذي أنزعني فرائك وهزني هرا

(٩) القلم

ومين علم النوح جفنى غير ساكنين المجابر

\* \* \*

وصبح لولب العجل<sup>(١)</sup> مندار عتر صايباه الخبايل<sup>(٢)</sup>  
على بُرج<sup>(٣)</sup> هدموه مندار<sup>(٤)</sup> منار شايفاه الجبايل

\* \* \*

له بيت مبنى ولوسوان<sup>(٥)</sup> كثير ناس عرفا<sup>(٦)</sup> ندادا<sup>(٧)</sup>  
من أطنيح في الشرج<sup>(٨)</sup> لسوان مالوش في المجادم<sup>(٩)</sup> ندادا

\* \* \*

خبر من حداكم فجنى وذل<sup>(١٠)</sup> العتول البواكى  
وققد المهنى وجعلنى وخلي البواكى بواكى<sup>(١١)</sup>

\* \* \*

نهار مات والبيض ندبوه على حق نال الشهادة  
وكان له ندا فوق ندابوه<sup>(١٢)</sup> وجده<sup>(١٣)</sup> عطاء الشهادة

\* \* \*

---

(١) العقل (٢) نعت وقد أصابه الحبل (٣) كناية عن الرقة (٤) مندار مركبة  
من كلمتين : « من » و « دار » و (٥) و (٦) و (٧) يقول أن المتوفى صاحب بيت مشيد صيوان  
منصوب وإن كثرا من الناس يعرفونه ويصادقونه .

(٨) الشرق — الضفة الشرقية من النيل

(٩) المقادم — الأعيان (١٠) زلزن

(١١) البواكى بمعنى العمدان تسند البيت ومعنى البيت : أمضى المهنى موت المهنى وجعل

قوائم القار تبتكى (١٢) كرم أبيه (١٣) حظه

ندبوه بالفن ورثوه وكان شبه الزناتى خليفة  
ترك ناس فى الحى ورثوه خليفة يناول خليفة

\* \* \*

وفىما بعد الرد على المراثية السابقة - وهو أنموذج أدب أعيان قرى الصعيد  
الأوسط فى القرن الماضى :

١٠٠ - نايـم من الغلب والبين وأبكى علاشان حاجة  
يجيت شبه مركب بهلين<sup>(١)</sup> وجف وانسطح<sup>(٢)</sup> فوج باجة<sup>(٣)</sup>

\* \* \*

قلبي مسافر بهلين كأسير ييزل<sup>(٤)</sup> دموعه  
يجيت شبه مركب بهلين ع الشعب طاحت جلوعه<sup>(٥)</sup>  
أقضى الضحا والعشية أفكر وعادم حوامى<sup>(٦)</sup>  
كمخزوم وسط الخطية<sup>(٧)</sup> وحمله على الظهر حاسى

\* \* \*

ونا اللى الحبايب جفتنى وكأنهم ما شــــــــفونى  
وحتى الطبابا جفتنى وضعوا الدوا ما شفونى

\* \* \*

ونا اللى الحبايب عدتنى<sup>(٨)</sup> وأصبحت فيهم برانى<sup>(٩)</sup>  
وحتى الطبابا عدتنى وضعوا الدوا ما برانى

---

(١) أنظر شرح هذا البيت فى الأسلوب الفنى (٢) وقف (٣) صخرة

(٤) يسفح (٥) أنظر الشرح فى الأسلوب الفنى

(٦) فاقد امراكى

(٧) الحصية سنام الجمل ومعنى البيت أنا كالجلل المكوى فى سنامه وعليه حمل ثقل

(٨) أنا من عاداه أجاؤه (٩) صرت عندهم مكروها أو غريبا



## موالية من النزالية

بين السيد على أبو النصر والشيخ رشوان السواحجي

فيما يلي عدد من الموال التي تراشق به أديبان كانا معروفين في الثلث الأخير من القرن الماضي وقد درسنا نظريتهما المتعارضتين في باب الأدب والسلطة الاجتماعية فأحدهما يهاجم الفلاحة ومحترفيها والآخر يهاجم السيد على وأمثاله :  
وقد بدأ السيد على أبو النصر المهجور بمواله التالي:

١٠١ — صبرك على الدهر أولى من وقوع في اللاح<sup>(١)</sup>

ون كنت تشكى زمانك تعمل ايه في اللاح<sup>(٢)</sup>

كثير من الناس جربوا وكعبهم فلاح<sup>(٣)</sup>

ما حصولش من الأملاك ميت وافي<sup>(٤)</sup>

أدنى المنازل<sup>(٥)</sup> وشافو البخت موش وافي

باتو يقولو الأمان يادهر متواي<sup>(٦)</sup>

قال الزمن بدمكم أخدم<sup>(٧)</sup> حلا فلاح

رد السواحجي

١٠٢ — شكوى الزمن يا إمام الزمن منا عار<sup>(٨)</sup>

لو كان جسمي من أثواب المهابة عار<sup>(٩)</sup>

من حي مجهود حين سف اللجام وعار<sup>(١٠)</sup>

---

(١) خير لك أن تصبر للزمان من أن تقع في الخطيئة (٢) الحظ (٣) كثيرون أولئك الذين سعوا في الأرض باقدام الفلاحين (٤) لم يحصلوا على شيء من الأرض (٥) وإنما نالوا أدنى المراتب (٦) فاسبحوا يطلبون إلى الدهر أن يسألهم (٧) ولسكن الدهر أي وأجاسهم هل تريدون أن أخضع الفلاح (٨) يقول السواحجي ساخرا — عار علينا أبهج الإمام — أن تشكو الزمن (٩) حتى لو كنت صعلوكا مجردا من ثياب المهابة (١٠) كم ذا من رجل شقي واندفع مهرولا

حرم لذيق العيشة واتمس حاله<sup>(١)</sup>  
شرب المرار في الزمن ديما بدل حاله<sup>(٢)</sup>  
أقول لك الحق خلى الصب في أوحاله<sup>(٣)</sup>  
كار الفلاحة رضينا بو وإن كان عار

السيد على

١٠٣ — تقول كار الفلاحة يا عظيم الهام  
للخاص والعام هذا وحى أم إلهام  
دى الناس أقسام<sup>(٤)</sup> وغيث الرزق فيه إلهام  
يسعى لناسات إن حضرو وإن غابو  
أصحاب مهابة تدس السبع في غابو  
عاشين على نور لا زاغو ولا عابو  
ورجال خابوا وقاسوا لهم فوق إلهام

\* \* \*

أغنية العرب

١٠٤ — مالك ومال الهوى يا بو خلق<sup>(٥)</sup> دايب  
تعشق بنات العرب وأنت كبير شايب  
ون هبت الريح قلت لركبي سيرى  
ونا أصبر صبر الخشب تحت المناشير

---

(١) فحرم الحياة الهاشة (٢) ولكنرة ما شرب المر تغيرت أحواله

(٣) فلندع ذلك الشقى في أوحاله (٤) طبقات (٥) خاق - ملابس

ناديت ياطير ياطير بحق السما العالى  
تلم شملى وتجمعنى على الفالى  
يا من حار الكرم يكفيك النوم فى ظله  
أكلت الرطب وخلت النوى كله  
لو كنت ياحلو بالمكتوب تقسم لى  
لادبح جمال صاحبي وإثنين من زملي<sup>(١)</sup>  
لو كان بك بنات البدو يهونك<sup>(٢)</sup>  
جر المناسم وشيل البن فى كلك<sup>(٣)</sup>  
أربع غزالات والقانص غلبته<sup>(٤)</sup>  
ما ترك الصيد غير اللى شبع منه  
أربع ركائب لفة بالعجل جابنة<sup>(٥)</sup>  
جايين خفيف القدم النذل كابتة<sup>(٦)</sup>  
نحن قصدناك يارب الكرم تجود  
نحن قصدناك لا قربة ولا ذود<sup>(٧)</sup>

\*\*\*

نهية

بعد حر وبعد مر

- ١٠٥ -

وبعد ستة فى الشهر

بعد ما شتم الأعدى

---

(١) من جمال (٢) معنى الشطرة - لو أردت أن تهواك بنات العرب (٣) معنى الشطرة  
دات «المناسم» أو أحل البن فى كلك - علامة الخضوع والاستعداد للصبر (٤) أربع غزالات غلبت الصياد  
(٥) أربع «ركائب» أنت به سريعا (٦) أنت بالميج وكبت النذل عنها (٧) نحن قصدناك  
أيها الرب الكرم نجد علينا فليس معنا قربة ماء ولا زاد من طعام

وقالوا في بطنها حجر

روح يا مبشر بوسهم

وقول لهم جابت دكر

\* \* \*

١٠٦ - أول قولي على الغندور يشرب من رايق البنور

توب حرير فرشته والكراسي قصده

ربنا يعلى درجته ويكبر ويبقى مأمور

أغنية زواج

١٠٧ - يامن يجيب لي حبيبي ع الجصور عندي

ياكل من الثمر ويتقلب على الوردى

يامين يجيب لي حبيبي ع الجصور يرتاج

ياكل من الثمر ويتقلب على التفاح

من أغاني الساقية

١٠٨ - والبت جالت ماخذ إلا إثنين

واحد لنوم الضحا وواحد لنوم الليلى

خايف عليك يا زين يا ابو القايحى<sup>(١)</sup>

خايف عليك من القضانحى

إيش نزل المصرى بلاد الرينى<sup>(٢)</sup>

دول نزلوه إمامات حواية لينى<sup>(٣)</sup>

---

(١) أنا مشفق عليك يا ذات المطر (٢) ما الذى جعل القاهرى يأتى إلى الريف  
(٣) جذبته إلى « الريف » حاملات « البلايس » - والحواية - لفاية من ليف  
تضعها على رأسها لتعمل فوقها جرة الماء

رحنا تتجوز ما لجينا جوازي  
لجينا الرجالة مالين الوادي  
صبرت يا ربي لم يجيني صبر  
في وسط الصبايا واحتولى متر<sup>(١)</sup>

بكائية

١٠٩ - يم الجطيفة جطيفتك حمرة تحلى الجطيفة في ليلة الدخلة  
يم الجطيفة جطيفتك زيتي تحلى الجطيفة لما تيجي في بيتي  
يم الجطيفة جطيفتك وردى خلى الجطيفة لما تيجي عندي  
يا مفصلة عدى خواتمها

لحسن تكون دهشانة وجعوا منها

لأفوت على اللحاد وأجول له شعر الجميلة من التراب له  
لأفوت على اللحاد وأحكي له شعر الجميلة من التراب شيله  
رسلتك يا عيني

شال حرير لشعرك الخليلي

لما نويتى كنت أبعثى جولى وأنا أجيب حرير والضم لك لولى  
لما نويتى كنت أبعثى مرسال وأنا أجيب حرير والضم المرجان  
عملت لك فستان حرير وردى  
لبس الصبايا يتمنظر عندي

---

(١) معى الشطرتين الأخيرتين - صبرت حتى لم أعد أستطيع مزيداً من الصبر، فلتخفروا  
لى قبرا صيقا بين الحسان الجميلات .



فستانك حرير شمري كه خلى الأساور باينه منه  
فستانك حرير شمريه والويه خلى الأساور باينه منيه

يا معمرة بيتك رحلتى ليش  
جولى لأملك سبب الرحيل عlish  
راحت تجول وصيتك ولدى  
— ولدك حدانا ما غاب إلا لنتى

\* \* \*

بكائية شاب

-- ١١٠

يا مفصلة قبل أن تبلى الظهر  
مبلى عليه وقولى الغياب كم شهر  
يا مفصلة قبل أن تبلى إيديه  
مبلى عليه وقولى الغياب كد إيه ؟  
باب الجنة افتتح واترد  
وأبريق المصلى على المصطبة واتحط  
باب الجنة افتتح ردوه  
وأبريق المصلى على المصطبة حطوه  
ولادك ولادك كل ربابتهم  
حود عليهم كل ربابتهم  
نسمة رفيعة طلعت من القاعة  
طلعت سراج العصر فى ساعة

نسمة رفيعة طلعت من الفرقة  
طفقت سراج العمر في لحظة  
من بابات خيال الظل<sup>(١)</sup>

كان الخايلون يبدعون عروض التمثيل بالدمى ( خيال الظل ) بالقاء  
استقبالات وقد تتلوها بعض الأدوار ثم الفصول التمثيلية .

#### ١١١ - نماذج من الاستقبالات

ليلة سعيدة عندما قد رأت  
أهل الأدب يحكوا بدور الكمال  
لما طلبتوني إليكم أنيت  
للعب والتفريح وفن الخيال  
يا سادتي بكم اقتديت  
يا من حويتو الفخر والامثال  
ربي فرح قلوب الجميع  
بزيارة الهادي ودار السلام  
قولوا مدد يا حسين  
والفاتحة اقروها لبت الإمام

#### ١١٢ - دور

وبعد هذا انظروا لأشياء عجب  
فن الأدب والحظ والانشراح

---

(١) راجع التمثيل بالدمى في كتابنا فنون الأدب الشعبي الجزء الثاني .

أشخاص وحاذوا كل معنى طرب  
كان السبب من مصر الفن راح  
وحيث ظهر الفن لأصحاب الرتب  
نالوا الرتب باهل الوجوه السماح  
يارب بالهادى نبينا الشفيع  
وبالصحابة الفائزين الكرام  
تغفر ذنوبى يا كريم يا معين  
بفضلك وادخلنا دار السلام

١١٣ — استقبالة نرجس بنت تعادير

يا ساداتى يا من حويتو الأدب  
منى عليكم يا موالى السلام  
ده اللى حصل فى الأصل ياسادتى  
شئء عجب لما ارتمنى فى العشق  
محسوب الكرام

بما جرا والحب أسباب التعب  
لكن ياذن الله ذهب عنا جميع السقام  
ولانى سميت نرجس وأمى مع أبى  
مثل الكواكب والقمر زان النجوم  
فى ليلة الدخلة خابونى ياسادتى  
فى ساعة التفريح لا كيدن من يلوم

١١٤ — دور الكايس

أنا لطيف الذات وحاز خفة  
وصاحب قيافة والبنات تعشقني  
ويفرحو لما آجي وأتمخطر  
واللى تهشكنى واللى تبات فى حضنى  
واجلس معام دايما وأتمأمر  
واللى تمازجنى واللى تيجى تدلغنى  
واغضب وارضى هكنا من حسنى  
واسألوا عنى البنات البكر  
لأنى بديع الحسن وأحلى من دا  
وللعكنة أحضر ولم أناخر

\* \* \*

أدوار فى وصف الأماكن

١١٥ — وصف القاعة

أصف لك صفات القاعة  
لها باب صناعة مفسر  
من الجوز مطعن<sup>(١)</sup> بالعاج  
مدَّهب بخاص الزبرجد  
مامثله فى تورين ولا فى بخارى يوجد  
لها قوصرة<sup>(٢)</sup> ما تمكى

---

(١) مطعم .

(٢) مقصورة .

وأعتاب ثقيفة مرمر  
وللقوصرة أنوار  
من عظم خفي الجوهر

١١٦ - دور في وصف داخل الباب

وداخل الباب تنظر تريعه  
حوت من أصناف رخام مطّين<sup>(١)</sup>  
فيروز بالورد مابه خلاف  
بقاطع ومقطوع<sup>(٢)</sup> صنعة معلم  
كان للمهندس حررها بخيط القياس  
وللبزان منه يحير المنظر

١١٧ - دور أوصاف الجدار

وأما الجدار ممسوك  
صناعة معلم تهار  
وضع لها رصاص مسبوك  
بالوزن ألقين قنطار  
جاعل شيدها من كوك  
متعن وغالى الأسعار  
وبعد ما شيدها  
جاها المنظم أثر

---

(١) معلم .

(٢) معشوق .



أخذ رسومها أوصاف  
منهم يختار المنظر

\* \* \*

١١٨ - دور صفها

ما في صفها ولا في الكوفة

ولا في مدينة تبع  
فيها جميع الأوصاف  
واللى صنعها أصنع  
فيها تمانين حجة  
لأجل الجواهر تلمع  
لا يوم دخلها كسرى  
ولا يوم دخلها اسكندر<sup>(١)</sup>  
فقلت جلّ الصانع  
من ضى هذا الجواهر

١١٩ - دور في وصف « علم »

وجهها والجبين إن غاب  
نور الشمس نور قدر ميل  
والحاجبين قوسين صنعة من صنع  
سبعان من أنعم وأعطاك الجمال  
أما العيون دُبُلٌ بهم قلبى انجرح

---

(١) الاسكندر للقنوني .

وصبحت من وجدى أنادى ياسلام  
آمين وآه من فراق أحبنى  
من هجرهم صابر لأحكام الفرام  
جل الذى جملك بالها

والورد فوق الحدود جنب الياسمين  
والأنف أقتى كل يمانى يعلم  
والنعم من ياقوت ولؤلؤ مع لجين  
والشهد من ريقك وتغرك ذهب  
والعنق من فضة شرح قلب الحزين  
والصدر من مرمر صحيح يعلم  
وطارح الرمان فيه يا حكام  
ياسعد من زاره وحازه واغتنم  
نال الهنا والسعد مع كل المرام

\* \* \*

والخضر ناحل قد سبي قلب الشجى  
والرؤف من ثقله يرج الكفل  
والبطن طيات الحرير اللينة  
فى وسطها صرة بها العطر اكتمل  
يا حسنها صرة مليحة زخرفت  
من تحتها سلطان زمانه قد حكم

قصدي ازورك ثم انزل بالعجل  
من قبل ما يأتي هنا ولد الحرام  
١٢٠ - دور

كثير من الناس تنظره يعجبك  
شكله وهندامه تراه القلب  
طبعه الردى يغلب عليه يامهاب  
مثل الديار الى عليهم خدم  
مبيضين خارج وداخل خراب  
واجب عليك تعيش بعده في دلال  
وان دعاك ابعد وقول لاسبيل  
ياحيف تعبنا مع قليل الأصول  
ضاع في سبيل الله خيار السبيل  
١٢١ - دور عن الطير

طيري سقيته بالدموع الغزار  
من قبل ماينبت جناحه صحيح  
حيث صحيح ما كان له وليف إلا انا  
وكل ما آجي ازقه يصيح  
هذا ابن برجى انا باللسان الصحيح  
لما كبر تلون راح لغيري ونام  
ياحيف تعبنا مع خبيث الأصول  
وضاع في سبيل الله خيار السبيل

١٢٢ — نماذج من بلايق خيال الظل

قلبي بنيران الغرام تسعرا  
والنوم من جفني غدا مستنفرا  
ناديت قاضي العشق وشكو تاجرا  
ياقاضي العشاق جفني والكري  
خصمان مختصمان فاحكم واهدني

\* \* \*

١٢٣ — خطر الحبيب وقد تظاهر حسنه

كالبان لما أن تمایل غصنه  
ياحاكما ،والعدل دوما شأنه  
ورد الحدود إذا تكامل لونه  
في روضة تحت العيون الممتن

\* \* \*

١٢٤ — كشافات النعمان حقا ظرفه

أو حنار تزايد لطفه  
باسيدي إن كان هذا وصفه  
مل للشجي الولمان يوما قطفه  
أو ماذا ترى في ذاك ياقاضي افتني

\* \* \*

۱۲۵ - دور عشق

بحر عشقك يا ضيا عيني غريق  
فيه نزلنا مالتينا له حدود  
تهت في الباحات وكم من طريق  
كل ما ألقع بيان لي الريح الشرود  
مرکبي تاهت ووحلت يارفيق  
غصب عني والهوى زل الأسود  
لا معايا مال ولا عندي نصبر  
كان يساعدنني واجيبك يا ابن الكرام  
لأنك بين أهل الكرم انت الكريم  
والكريم من يلوذ به لم يضام  
نماذج من « مواليا »

شفاهية في شكوى الرمن

ظهر معای جرح ييدك يا طيب قلبي  
أوعى يخف الوجع قدام العزول قلبي  
دنا ان طبت يا طيب يبقالك حدای مولود  
ركوبتين هيجيني للطيب باكر  
قال الطيب كلامك حدای يا عليل مولود  
وصار يضحك عليا الطيب في القابل وفي الباكر  
أخي ما تضحكشي مني يا طيب باكر



دنا حزين ومغلوب من تانى  
نهار مولود  
والآن ولباكر مادخل  
الصفى قلبى

\* \* \*

أقوم من النوم خائف م العزول  
جارى  
خائف أقول آه سا كنين  
أحبتي جارى  
وان كنت أقول آه ، أخفى  
آلاه عن جارى  
وأقول لقلبي حسك يسمعك  
من سكن جارى  
أنارى جارى سا كن جوه  
مهبتي والقلب  
وفى داخل القلب  
كيف ينسع دارى  
وآه وأهين ع اللى  
بلوته فى القلب  
واللى يخاف الأنين من  
جار سكن قلبه

وموش قادر يقول دا عازل السوقى  
قلبي وفى جارى

\*\*\*

طبيب لجراح للمبتلى قعد خدام  
يخدم سنة سنتين لم رأى حداة خدام  
زعل العليل م الطبيب فوق  
الجبين خد دم  
قال روح يا طبيب إن كان  
على حق الدوا بمالك  
قال الطبيب أنا شايف  
على فرشتك بمالك  
واتو الممالك وأنا عبدكم  
فى الزمن خدام

\*\*\*

١٢٦ - من المواليا المنسوبة لصفي الدين الحلى

قد أوعدونا الفضايا إننا نخلو  
فى ظل بستان حاف بالثمر نخلو  
والظل من فوقنا قد بلنا نخلو  
ومن كلام الأعادى قط ما نخلو

\*\*\*

١٢٧ — إن ردت تسلم بطول الدهر ما تبرح  
لا تيأسن ولا تقنط ولا تفرح  
واستعمل الصبر لا تحزن ولا تفرح  
وان ضاق صدرك ففكر في ألم نشرح

\* \* \*

١٢٨ — هويت في قنطرتكم يا ملاح الحكر  
غزال يبلى الأسود الضارية بالفكر  
غصن إذا ما اثنى يسبي النبات البكر  
وإن تهلل فما للبدر عندو ذكر

\* \* \*

١٢٩ — سل مقلتيك الكحايل من سلاسلها  
ومرشتيك من رشف سلاسلها  
وعارضيك التي مدت سلاسلها  
كم من أسود ضواري في سلاسلها

\* \* \*

١٣٠ — من قال جودة كفوفك الحيا مثلين  
أخطأ قياسه وفي قوله جمع ضدين  
ما جدت إلا وثغرك مبسم يازين  
وذاك ما جاد إلا وهو باكي العين

\* \* \*

١٣١ — عنى تسلّيت وأسياف الهوى سلّيت

ومذ تولّيت عنى طرق الوفا وليت

لما تمليت ليا بالعمل مليت

إذا تخلّيت تعرف قدر من خلّيت

\*\*\*

١٣٢ — قصة أيوب

فيا بلى نموذج لقصة أيوب الشفاهية التي قد يلقيها الملاحون حتى اليوم  
ويضيفون إليها أو يختصرون منها ، أو يهدون لها ، حسب ظروف انشادها  
ونوع جمهورها ، ومناسبة إلقائها .

\*\*\*

أول سنة لا يوب نصلى على النبي

والثانية الخالى درا بالي جرى

والثالثة لا يوب ياناس نايم عليل

لا حيلة على العيان من المعيرة

رابع سنة لا يوب كرهته ناس البلد

كما كرهته سائر البنين والمره

كرهه ساير الكبير ويا الصغير

حتى حشيش الغيط شبعه معيرة

خامس سنة لا يوب كرهته أمه وأبوه

هما العزاز عنده وربنا آخرا

سابع سنة بقول لها يارحمه خديه

واطلعى برا البلد ليعدى الناس يأمره  
سابع سنه لأيوب يتمرغ ع الفراش  
سبع مراتب عالية ومسطرة  
سبع مراتب عالية من خاص الحرير  
يتمرغ على جنبو اليمين واليسره  
وتطلع الدودة ياناس من بين الهدوم  
يحطها على جرحه بإيده اليمين الطاهره  
ويقول لها : يادوده سليمه وتهربى  
إيش حال أنا جسمى السليم داب واتهرى  
والله يادوده إن ما كلتى نصيبك  
لاشكيك لله يوم حساب الآخرة  
يقولوها يارحمة خـديـة واطلعي  
برا البلد ليعدى الناس يأمره  
تقول لهم : يالايمين خفوا الملام  
أسيب ابن عمى مريبنى دنا صغيره  
قالوا لها سيبيه يارحمة واطلعي  
ويجوزك غيره شباب صغيرة  
قالت لهم يالايمين خفوا الملام  
بس سواد الليل وآخذه مبدرة  
قامت على حيلها عملت مقطف قشير  
وشالته على رامها وتنها مسافره  
شالت أيوب وطلعت بو الجبل  
لا ميه معاها ولا زاد لكن صابرة



لا ميه يارحمة تشقى الليل  
ولا كسرة يارحمة لا يوب يامرة  
ضربت بعينها رحمة ياناس  
فى قلب الجبل حلوة جميلة وهادية  
قالت له ياأيوب ياابن عمى نسكر هنا  
يقول لها يارحمة زى ما تؤمرى  
ونا حزين ع الزمن واللى جرى  
قامت على حيلها فرشت الخلوة تراب  
ومن فوق التراب قش الجبال الغابرة  
وحطت أيوب فوق قش الجبال  
من بعد نومه ع الحرير العنبرا  
وقامت على حيلها نزلت ع البلد  
تشعت على أيوب من البيوت العامرة  
تقف على الأبواب تقول يا محسنين  
حنوا على العيان حالاته متغيره  
أول نهار وتانى نهار وتالت نهار  
وربنا عالم بأسرار القلوب والمنظرة  
أول نهار غاروا منها نسوان البلد  
وقالوا ما تبجيش بلدنا تانى يامرة  
يارحمة إنتى سببتى عقول الرجال  
ياللى على خدودك وردة منورة  
يارحمة سببتى رجال بلدنا بشعرك

يألى على كثافك منزلة الجدايل عنبرة  
بيعى جدائك لحلاق البلاد  
يديك خاص الذهب ومن الفضة الكثير يأمرة  
قالت لهم رحمة ما بعشى شعرى بالذهب  
قالو لها ما فيش حسنة للعيان اللى انبرى  
يارحمة عليك الزمن كما الجبال  
وأيوب جسمه م الدود انبرى  
قالت لهم رحمة أبيع شعرى بعيش للعليل  
رغيفين علامة م العلامة النيرة  
وجاها حلاق بالبلاد بأهل البلد  
وباعت شعرها بالعيش بعد الغندرة  
يرجع كلامنا لأيوب نايم ع التراب  
ورحمة حلت شعور العز وأيوب لم درى  
شوف ربنا رحمة أكبر من كل شيء  
باع ملكين لأيوب واحد سليم  
والثانى حاله مغيرة

شوف السليم يقطف ويدهن للعليل  
خفت جراحاته اللى كانت فاجرة  
أيوب يقوم ع الرعراع ويدهن بلاه  
وخفت جراحاته اللى كانت فاجرة  
شوف ربنا من قدرته وجلالته  
يبعت لأيوب كسوة من حرير

وبيعت كان كرسى م الذهب  
قعد عليه ايوب يحمد ربنا  
يرجع كلامنا لرحمة جاية م البلد  
ما تلقى ايوب العليل في مكانه وفرشته  
ولا تلقى إلا القفيفة السعف  
وحملوك على راسه بتجان الذهب  
قاعد على كرسى الملك تحت الشجرة  
تقول له يا مملوك ما فاتشى عليك عيان  
ما شافت عينيك ايوب العليل  
يقول لها ياستى كتو الوحوش  
كلته السباع والضباع الكاسرة  
قالت له يا مملوك ورينى المكان  
أناوى عضامه وتهنى مسخرة  
يقول لها ايوب يا رحمة هيا انا ايوب  
شفانى القدير لما انتى صابره  
رحمة تقول ان كنت ابن عمى صحيح  
ادبنى اماره ما يعرفها غير العليل  
يقول لها ايوب كرهتنى ناسات البلد  
تقول له موش دى العلامة النيرة  
يقول لها ايوب كرهتنى ساير الناس حتى الصغار

رحمة تقول يامليك ماهي علامة ظاهرة  
يقول لها ايوب كرهتني امي وابوي  
في سانت سنة ليوم الآخرة  
تقول له يامملوك ماهياش علامة ظاهرة  
يقول ايوب يارحمة جمالك فين  
يام الخدود والحمر والسنان اللولي والرقبة مشرعة  
يارحمة يم الزنود الرخام والصدر  
خمران ، والشفايف عقيق يم الشعور  
اللي كانت تغطي جسمك من ورا  
رحمة تقول يابن عمي لامبتلي  
علشان دواك بعث الشعور الطاهرة  
علشان دواك ياايوب ، بعث شعور النسا  
وقبلت في النزلة كل شيء إلا للميرة  
شوف ايوب رفع وشه لمن رفع السما  
يارب يارباه ، يا سامع دعا المسكين  
تورد شعر رحمة يغطي جسمها من ورا  
وتغلي جمال رحمة زينة الجمال  
دي بنت عمي الأصيلة الصابرة  
رحمة يافاس قامت من نوم الصباح  
تلقي شعورها الطويلة كاسية مضفرة

تلقى خدودها الصفر صارو وردتين  
والنحر مرمر والرقبة مشرعة  
تلقى عينيها التعبانين كعيون الغزال  
ايوب خد رحمة على البحر الكبير  
بنى لها ويواب زيه العين ما ترى  
بنى لها قصر طوبة من فضة وطوبة من ذهب  
وبنا لها بستان فيه كل ورد عجيب  
وقعد ايوب ورحمة يحمدا الله القدير  
ميتين سنة وكسور وأشهرا  
آدى والى حصل لايوب يا أهل البلد  
واللى رحمة صبرت عليه  
صبر الأمارا الطاهرة  
يارب اجعلنا فى مقام الصابرين  
واجعل لنا عندك مكان للمغفرة  
وأشهد الله العلى العظيم  
أن محمد زين البشر نبينا الكريم  
وان عيسى وموسى من عبيده الصالحين  
إلهى ا واغفر لكل السامعين  
وصبرنا على كل بلاى صبر ايوب ورحمة الطاهرة





## الفهرس

مقدمة . . . . . صفحة ١٠

### الباب الأول

من صفحة ١٤ إلى صفحة ٥٠

ما هو الأدب الشعبي ؟ أدب الفلاحين وأدب جمهور المدينة — الآراء المختلفة —  
أدب العامية الشفاهي — وللطبوع — وأدب الفكرة الوطنية ولو بالنص —  
خصائص الأدب الشعبي : العراقة والجماعية والواقعية — أدبنا الشعبي .  
نشأة العامية — هل لنا أدب شعبي ؟ وهل العامية أسلوب فني ؟ رأى بعض  
أهاتذة الجامعة أنصار الأدب الرسمي — رأى ابن خلدون طليعة من تنهوا إلى  
خطر العاميات وآدابها .

العامية هل هي صورة متدهورة من النصي ؟ أم هي خليط من القبطية  
والعربية وتعابير ومفردات أوربية ؟ — التفاعل بين النصي لغة السيادة  
وعاميات العرب المهاجرين وعامية قبط مصر — غزو العاميات للنصي في  
مصر وبلاد الحجاز ذاتها — العاميات موجودة عهد منذ النبي وقبله — فم أصيبت  
النصي من جراء إحتكاكها بالعاميات ؟ — رأى ابن خلدون — رأى  
كرلو لندبرج وسيرو وبوهان فك ووليام لين وفولرز ولينان — العامية كلغة

### الباب الثاني

من صفحة ٥١ إلى صفحة ٦٩

ميزان الحكم على بلاغة العاميات — الفارق بين الأسلوب الفني ولغة كل يوم  
— هل تقيس الأدب الشعبي بميزان الأسلوب أو المحتوى — نماذج الرأى أنصار  
الأسلوب : أبو هلال العسكري ، روجر فراى — رأى أنصار المعنى — الملازمة  
بين الأسلوب والمعنى — مثال : رأى بشر بن المقعر — الميزان عندنا هو بما  
يوقعه الأدب في نفوسنا كأعضاء في مجتمع معين ؟ لنا حياة شعورية ذات تاريخ  
معين — ميزاننا اللسي من حيث الجمال واستهداف الارتقاء .

### الباب الثالث

من صحيفة ٧٠ إلى صحيفة ٨٤  
الأدب الشعبي في محيطه الحضار

تاريخ الأدب الشعبي وتاريخ العامة — المحيط الحضارى الذى ولد فيه أدبنا  
الشعبى ودرج — الحضارة القبطية إمتداد للفرعونية — الفتح العربى دفعة إلى  
الأمم — الانتكاس فى ظل الأمويين والعباسيين .  
التفاعل بين أهل مصر والعالم الإسلامى — الغزو للمصرى القبطى فى الفن ،  
والأفكار والتصورات .

الحكم المملوكى الإقطاعى وأثره فى الأدب الشعبى .

### الباب الرابع

من صحيفة ٨٥ إلى صحيفة ١٢٠  
الأدب الشعبى فى محيطه الإجتماعى

تصوير السلطة Autorité — تبريرها — معارضتها .  
أدب الفلاحين — أقدم الفروع — أدب جمهور المدينة التقليدى — نقده  
لأمراء الإقطاع — إزدراء الفلاحين — نتاج السوق والتجارة — أدب  
العمال الحرفيين .

### الباب الخامس

من صحيفة ١٢١ إلى صحيفة ٢٠٠  
أدب للمعتقدات والمعارف

أهمية درسها — صفاتها العامة — سببها — الظن والخرافة والخرافة .  
أدب المعتقدات — تأثير الكلمة الأدبية وإستخدامها لدفع الشر واستجلاب  
الخير — عالم الجان والأولياء فى الأدب — صورة للمجتمع الإقطاعى .  
مشاكل الحياة — تصوير الأدب لفكرة بدء الحياة والوفاة .  
القوى الخارقة — الإيمان بها لضعف سيطرة الفلاحين على الطبيعة — الطابع  
الوثنى — الأفكار الموروثة من أيام الفراعنة .  
السيطرة على القوى الخفية والخرافة بالكلمة الأدبية — منظومات السحر  
— الزار — التطبيب — دفع أذى الثعابين .

الرواسب القديمة الحبيسة — هبة للمرأة جسمها — في الأدب الاعتقادي —  
الميثاق بين الإنسان والقوة الخارقة .

تحول أدوات السحر إلى مجال اللعب والسخرية — مغزاه .

المعارف — إندماجها بالمعتقد القبي — صورة الطبيب هي صورة الساحر —  
العقار الشعبي بين التجربة والوهم — بطء تطور المعرفة التجريبية .

العرف الأخلاقي والتشريعي — أصل القانون والأمثال والحكم — تبادل  
المعونة والأخلاق الفاضلة — تصويرها في الأدب .

### الباب السادس

من صحيفة ٢٠١ إلى صحيفة ٢١٥

العادات والتقاليد

تصوير الأدب للعادات المتعلقة بالمصوبة — الدفاع عن الشرف وأخذ الثأر  
دفاع عن السلطة الاجتماعية .

بعض عادات الفلاحين ونظائرها لدى الفراعنة — السبب — التحول إلى  
حياة المدينة .

### الباب السابع

من صحيفة ٢١٦ إلى صحيفة ٢٨٥

العائلة وتصويرها في الأدب

نظام العائلة — آراء العلماء — مراحلها — اندثار شكل من الأشكال  
لا يعمد بقاها — نظرة تاريخية على العائلة الفرعونية — القبطية — الإسلامية  
أنظمة القرابة لا تسير ارتقاء شكل العائلة

مكانة المرأة في الأدب الشعبي والتاريخ

فكرة الاقتناء والزواج — الأفكار والعادات المرتبطة بالزواج

صورة حوادث الزواج في الأدب — الخطبة — الحناء — الدخلة — الخصام

بين أهل الزوجين — أغاني الإغتياب

الزوجة العاشقة — صورتها في الأدب — أغانيها

الميلاد والطفولة — الإخصاب — الميلاد وتمييز الولد على البنت —  
السبوع — الحتان  
الوفاة والبكائيات — فكرة اللوت في الأدب الشعبي — عادات دفن  
الليت وإقامة الجناز — ملامة الكائنات والعرف  
أدب للناسيبات العائلية من صنع للرأة — محافظته على المعتقدات  
وتصويره للمعادات

### الباب الثامن

من صحيفة ٢٨٦ إلى صحيفة ٣٣٠

أغاني العمل وأوقات الفراغ

أغاني العمل هي عامود الأدب الشعبي — نظرة تاريخية — السمات المميزة  
لأغاني العمل — الارشادات — التاسب بين الأغنية ونوع العمل الذي تصاحبه —  
تاريخ أغاني العمل لأدواته — معايشرة الفلاح للدابة وأثرها  
الشكوى في أغاني العمل

تبادل للمعونة — للمقايسة بشمرات العمل

أغاني العمل والآداب الاجتماعية — والمعتقدات

الأدب واللعب واللهو — أغانيهما

### الباب التاسع

من صحيفة ٣٣١ إلى صحيفة ٣٨٩

مجموعة نصوص شفهانية ومدونة

رقم الابداع

٤٦١٣ لسنة ١٩٧١



تم بحمد الله الجزء الأول وبإيه الجزء الثاني قريباً  
إن شاء الله









Bibliotheca Alexandrina



0254300